Christine Lang

DAVID LYNCHS »MULHOLLAND DRIVE« VERSTEHEN

Visuelles Erzählen und die Dramaturgie der offenen Form



[transcript] Film

Christine Lang
David Lynchs »Mulholland Drive« verstehen

Film



Christine Lang (Dr. phil.) ist Kulturwissenschaftlerin, Dramaturgin und Filmemacherin. Ihre Veröffentlichungen zu Dramaturgie und Filmästhetik versteht sie als Beitrag zu einer praxisbasierten Film- und Fernsehforschung: Spezifisch künstlerisches Wissen wird für die Theorie produktiv gemacht und theoretisches Wissen für die künstlerische Praxis. Sie unterrichtet u.a. an der Hochschule für Musik und Theater »Felix Mendelssohn Bartholdy« in Leipzig.

Christine Lang

David Lynchs »Mulholland Drive« verstehen

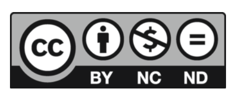
Visuelles Erzählen und die Dramaturgie der offenen Form

[transcript]

Dissertation Filmuniversität Babelsberg KONRAD WOLF, 2022

Die Veröffentlichung wurde aus Mitteln des Publikationsfonds für Open-Access-Monografien des Landes Brandenburg gefördert.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.



Erschienen 2023 im transcript Verlag, Bielefeld

Umschlaggestaltung: Jan Gerbach, Bielefeld
Umschlagabbildung: Filmstill aus *Mulholland Drive* (David Lynch, USA/FR, 2001). Mit freundlicher Genehmigung von Studiocanal.
Korrektorat: Dr. Wolfgang Delseit
Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar
https://doi.org/10.14361/9783839466476
Print-ISBN 978-3-8376-6647-2
PDF-ISBN 978-3-8394-6647-6
Buchreihen-ISSN: 2702-9247
Buchreihen-eISSN: 2703-0466

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.
Besuchen Sie uns im Internet: *https://www.transcript-verlag.de*
Unsere aktuelle Vorschau finden Sie unter *www.transcript-verlag.de/vorschau-download*

Inhalt

Danksagung

Prof. Dr. Kerstin Stutterheim und Prof. Dr. Michael Wedel danke ich für die Betreuung der vorliegenden Arbeit, die als Dissertation an der Filmuniversität Babelsberg KONRAD WOLF im Fachbereich Medienwissenschaft verfasst wurde und nun leicht überarbeitet als Buch vorliegt. Die Disputation erfolgte am 9. Februar 2022.

Kerstin Stutterheim möchte ich für ihre Lehre danken, die den Anstoß gab, mich in vertiefter Weise mit Dramaturgie zu beschäftigen, sie als eine historisch gewachsene, theoretische Disziplin für mich zu entdecken und zu erschließen. Ich danke für die vielen Anregungen und Diskussionen über Film- und Seriendramaturgie sowie die gemeinsamen Lehrveranstaltungen und Forschungsunternehmungen. Michael Wedel danke ich für wertvolle inhaltliche Anregungen sowie für die Aufforderung, die dramaturgischen Begriffe hinsichtlich ihrer Differenz zu denen medienwissenschaftlicher Perspektive zu überprüfen.

Ich danke der Filmuniversität Babelsberg KONRAD WOLF für das Abschlussstipendium – verbunden mit der Bitte um Nachsicht, dass es dann doch länger gedauert hat. Dem transcript-Verlag danke ich für die Veröffentlichung des Buches in Print und als Open-Access-Publikation, dem Publikationsfonds für Open-Access-Monografien des Landes Brandenburg für die Förderung, welche diese Publikation einer breiteren Leserschaft zugänglich macht.

Darüber hinaus gilt mein Dank Ulrich Reuter für die Unterstützung und die zahlreichen anregenden Diskussionen, in denen es immer auch um eine Überprüfung der dramaturgischen Begriffe am Gegenstand ging. Christoph Dreher danke ich für die langanhaltende Bereitschaft, sich mit meinem Schreiben auseinanderzusetzen, und für die kritische Lektüre meiner Texte. Dank gebührt auch Constanze Ruhm und Dirk Lütter für die Zusammenarbeit und die vielen Gespräche über Fragen des Drehbuchschreibens und Filmemachens, die indirekt Eingang in diese Arbeit gefunden haben. Wolfgang Delseit danke ich für das sorgfältige Korrektorat. Zudem bedanke ich mich bei allen Kolleg*innen aus den Netzwerken der Drehbuchforschung und den Studierenden in meinen Seminaren an der Filmuniversität Babelsberg KONRAD WOLF und der Hochschule für Musik und Theater »Felix Mendelssohn Bartholdy« in Leipzig für die Anregungen und Diskussionen über Filme.

Einleitung

> Say–Mr. Detective–before you clean up any mysteries–clean up this theater!
> *Sherlock Jr. (USA 1924, R.: Buster Keaton)*

Über kaum einen Film ist so viel und anhaltend geschrieben worden wie über den 2001 auf den Internationalen Filmfestspielen in Cannes uraufgeführten und dort mit dem *Prix de la mise en scène* ausgezeichneten Mulholland Drive von David Lynch.[1] Beachtung erfuhr das Werk dabei sowohl im populärmedialen, journalistischen als auch akademischen Kontext. 2016 wurde eine erneute öffentliche Auseinandersetzung mit Mulholland Drive dadurch angeregt, dass er im Rahmen einer von der BBC initiierten Umfrage unter 177 Filmkritiker*innen aus aller Welt zum bisher besten Film des 21. Jahrhunderts gewählt wurde.[2] Dieses neu erwachte und bis heute anhaltende Interesse fiel zusammen mit der Veröffentlichung der remasterten Blu-ray Disc in den USA (*The Criterion Collection*, 2015) sowie der damaligen Ankündigung von Twin Peaks III.[3] 2021 kam der Film zum 20-jährigen Jubiläum dann noch einmal in die Kinos.

Mittlerweile hat Mulholland Drive eine unüberschaubare Zahl von Kritiken, Podcasts, Videoessays, Seminararbeiten, akademischen Aufsätzen und Konferenzbeiträgen hervorgebracht und etliche Interpretationen erfahren. Man könnte den

1 2002 erhielt der Film zudem eine Oscarnominierung für die beste Regie. Eine Übersicht über alle gewonnenen Filmpreise gibt Emily Smith: The David Lynch Handbook. Everything you need to know about David Lynch, Brisbane: Emereo Publishing 2012, S. 88ff.

2 BBC Culture: »The 21st Century's 100 greatest films«, online unter www.bbc.com/culture/article/20160819-the-21st-centurys-100-greatest-films, vgl. auch Brown, Mark: »Mulholland Drive Leads the Pack in List of 21st Century's Top Films«, in: The Guardian vom 22.08.2016. Seit 2021 existiert eine Webseite von Universal, über die der Zugang zum Film auf verschiedenen Streamingportalen organisiert wird, online unter www.mulholland-drive.com.

3 Vgl. Scheibel, Will: »A Fallen Star Over ›Mulholland Drive‹: Representation of the Actress«, in: Film Criticism 42 (2018), H. 1, online unter https://quod.lib.umich.edu/f/fc/13761232.0042.107/--fallen-star-over-mulholland-drive-representation?rgn=main;view=fulltext.

Film (und seinen Regisseur David Lynch) geradezu als ein »theoretisches Phänomen« bezeichnen.[4]

Entstanden ist der Film 2001 als ›ein Kind seiner Zeit‹ – in einer Dekade, in der im US-amerikanischen Unterhaltungskino vermehrt ein selbstreflexiv–spielerischer Umgang mit dem filmischen Erzählen an sich auftaucht. In dieser Art des Erzählens geht es nicht nur darum, eine Geschichte zu erzählen, sondern sie auf eine Weise zu erzählen, dass Zuschauende sich den Erzählinhalt durch eine aktive Rezeption erst erschließen müssen. Experimentiert wird dabei auch mit spezifisch filmischen Darstellungsweisen und ihrer Wahrnehmung, wie es bisher eher aus der europäischen Kinoavantgarde denn aus Hollywood bekannt war, wie zum Beispiel in L'Année dernière à Marienbad/Letztes Jahr in Marienbad (F 1961, R.: Alain Resnais) oder auch in Filmen von Michelangelo Antonioni wie Blow Up (UK 1966).[5]

Vor und nach Mulholland Drive sind eine ganze Reihe von Filmen entstanden, die auf einer ähnlichen Rezeptionsvereinbarung beruhen. Sie sind darauf angelegt, dass Zuschauende die erzählte Geschichte nicht auf Anhieb durchdringen, sondern dass die Spielregeln eines jeweiligen Erzählsystems erst erlernt werden müssen.[6] Das gilt beispielsweise für The Usual Suspects/Die Üblichen Verdächtigen (USA 1995, R.: Bryan Singer), The Sixth Sense (USA 1999, R.: M. Night Shyamalan), Fight Club (USA 1999, R.: David Fincher), Memento (USA 2000, R.: Christopher Nolan), Donnie Darko (USA 2001, R.: Richard Kelly), Black Swan (USA 2010, R.: Darren Aronofsky) und Shutter Island (USA 2010, R.: Martin Scorsese).[7] Eine der Gemeinsamkeiten dieser Filme ist, dass sie sich für Zuschauende in Retrospektive jeweils neu entwerfen: Durch eine überraschende Wendung gegen Ende des Films wird man dazu aufgefordert, den Film noch einmal

---

4 Der Begriff ist Slavoj Žižeks Bezeichnung für Hitchcock entlehnt, vgl. »Alfred Hitchcock oder Die Form und ihre geschichtliche Vermittlung«, in: Ders. et al. (Hg.): Was Sie immer schon über Lacan wissen wollten und Hitchcock nie zu fragen wagten, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002, S. 11–23, hier S. 12. Bis heute wird Mulholland Drive immer wieder neu interpretiert; 2020 beispielsweise in einem Broadcast von ›Twin Perfect‹: »The Terrible Secret of Mulholland Drive« (Video-Upload 27.09.2020), online unter www.youtube.com/watch?v=OiCfHW3N3vo

5 Vgl. auch Kiss, Miklós/Willemsen, Steven: »Last Year at Mulholland Drive: Ambiguous Framings and Framing Ambiguities«, Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies 16 (2004), S. 129–152.

6 Vgl. auch Poulaki, Maria: »Puzzled Hollywood and the Return of Complex Films«, in: Warren Buckland (Hg.), Hollywood Puzzle Films, New York: Routledge, Taylor & Francis 2014, S. 35–53, hier S. 39.

7 Zum Spielcharakter in der postmodernen Filmästhetik vgl. Stutterheim, Kerstin: »Überlegungen zur Ästhetik des postmodernen Films«, in: Dies./Christine Lang (Hg.), Come and play with us. Dramaturgie und Ästhetik im postmodernen Kino, Marburg: Schüren 2013, S. 39–87, hier S. 54f.

anzuschauen und das Dargestellte neu zu bewerten. Thomas Elsaesser bezeichnete diese Werke daher als »Filme, die ein Spiel spielen«.[8] In anderen Kontexten werden Filme, die zu einer solch aktiven Rezeption auffordern, auch als »modular narratives«, »puzzle films« oder »mind game film« bezeichnet.[9] Ihre Art des Erzählens zielt dabei auf ein »partizipatorisches Schauen« oder ein »in Besitz nehmendes Zuschauen«, durch das der Film immer wieder neu bewertet werden kann und gewissermaßen stets aufs Neue aktualisiert wird.[10] In diesem Zuge sind Zuschauende auch dazu eingeladen, »die Geschicklichkeit zu bewundern«, mit welcher der Film ihre Wahrnehmung in die Irre geführt hat.[11]

Die auf das wiederholte Anschauen angelegte Erzählästhetik ist auch Resultat der durch die Technologie veränderten Rezeptionsbedingungen.[12] Mehrere Faktoren spielen hierbei eine Rolle: die neuen Trägermedien und Verbreitungswege für Filme, eine durch die Entstehung anderer Medien veränderte Filmwahrnehmung sowie die Entstehung von Plattformen des Austauschs über Filme. Die genannten Filme adressieren sich an eine durch Computer- und Videospiele geschulte Wahrnehmung und sind durchaus als Versuch zu werten, der neuen Konkurrenz durch Computerspiele und im Kabelfernsehen und Netz gestreamte Fernsehserien etwas

8 Elsaesser, Thomas: »The Mind-Game Film«, in: Warren Buckland (Hg.), Puzzle Films. Complex Storytelling in Contemporary Cinema, Chichester: Wiley-Blackwell 2009, S. 13–41, hier S. 14.

9 Die Begriffe »impossible puzzle film« und »complex narrative« gehen zurück auf: Staiger, Janet: »Complex Narratives, an Introduction«, in: Film Criticism 31 (2006), H. 1/2, S. 2–4, sowie auf Simons, Jan: »Complex narratives«, in: New Review of Film and Television Studies 6 (2008), H. 2, S. 111–126. Zum Begriff der »Modular narratives« vgl. Cameron, Allan: Modular Narratives in Contemporary Cinema, London: Palgrave Macmillan UK 2008. Zu »Mind-game film« vgl. Elsaesser: The Mind-Game Film. Vgl. auch Campora, Matthew: Subjective Realist Cinema. From Expressionism to Inception, New York: Berghahn Books 2014; Kiss, Miklós/Willemsen, Steven: Impossible Puzzle Films: A Cognitive Approach to Contemporary Complex Cinema, Edinburgh: University Press 2017, S. 12; Brücks, Arne/Wedel, Michael: »Mind-Game Television«, in: Susanne Eichner/Lothar Mikos/Rainer Winter (Hg.), Transnationale Serienkultur, Wiesbaden: Springer 2013, S. 331–346, hier S. 342ff.

10 Die Bezeichnung »puzzle film« ist abgeleitet von der Zuschauererfahrung, die sich mit dem Zusammensetzen einzelner fragmentarisch dargebotener Erzählteile beschäftigt. Der Begriff geht zurück auf Buckland: Puzzle Films. Den Aspekt des partizipatorischen Schauens als ein in Besitz nehmendes Zuschauen (»the possessive spectator«) findet man u.a. bei Mulvey, Laura: Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image, London: Reaktion Books 2006, S. 161–180, sowie auch – als Konzept des »emanzipierten Zuschauers« – bei Rancière, Jacques: Der Emanzipierte Zuschauer, Wien: Passagen 2008. Vgl. auch Kiss/Willemsen: Impossible Puzzle Films, S. 16.

11 In Bezug auf literarische Werke vgl. Eco, Umberto: Die Grenzen der Interpretation, München u.a.: Hanser 1992, hier S. 43.

12 Vgl. auch Kiss/Willemsen: Impossible Puzzle Films, S. 13.

entgegenzusetzen.[13] Mitte der 1990er-Jahre entstanden neue Rezeptionsmöglichkeiten durch die Markteinführung der DVD, gefolgt von der Blu-ray Disc Anfang der 2000er- und den Streamingdiensten Ende der 2010er-Jahre.[14] Durch die so entstehenden neuen Zugangsweisen zu Filmen veränderte sich die Rezeption. Filme wurden zugänglicher, man konnte nun nicht nur (wie schon bei der VHS) zurückspulen, sondern hatte nun präzisen Zugriff auf jedes einzelne Filmbild. Im Zuge dessen gewann eine Filmästhetik an Bedeutung, die auch nach mehrfachem Sehen noch Entdeckungen ermöglicht. So entfaltete auch MULHOLLAND DRIVE vor allem mit der DVD-Veröffentlichung 2002 seine anhaltende Breitenwirksamkeit.

Zur selben Zeit verbreiteten sich die sozialen Medien im Internet als Plattformen des Austauschs. Die Zuschauerschaft mit Interesse an einer intellektualisierten Rezeption, die Interesse daran hat, Rätsel zu lösen, zu decodieren und zu entmystifizieren, konnte sich nun auf internationaler Ebene über ihre Seherfahrungen und Interpretationen austauschen. MULHOLLAND DRIVE hat in den sozialen Medien eine besondere Fankultur hervorgebracht – ein regelrechtes Fandetektivtum, von Jason Mittell als »forensic fandom« bezeichnet, welches der Bedeutungskonstruktion des Films auf den Grund zu gehen und jedes Detail im Film zu interpretieren versucht.[15] Auf der Webseite www.mullholland-drive.net sind viele der Fantheorien und Interpretationen immer noch nachzulesen.[16] Diese Aktivitäten wurden im Übrigen auch von David Lynch selbst befeuert, der in dem Booklet der 2002 veröffentlichten DVD zehn von ihm als »Clues« bezeichnete Lösungshinweise gab. Diese sind dabei nur als Fragen und Andeutungen gestaltet, sodass sie weniger einem Verständnis des Films zuarbeiten, als vielmehr das detektivische Spiel weitertreiben.[17]

---

13 Elsaesser, Thomas: »Über Mind-Game-Filme als Kipppunkte«, in: Nach dem Film 18 (2020), online unter www.nachdemfilm.de/index.php/issues/text/ueber-mind-game-filme-als-kipppunkte

14 2001 wurde im Kaufvideobereich die VHS-Kassette von der DVD abgelöst, vgl. Hoffmann, Markus: »DVD überholt VHS«, in: Computer Base 9 (2001), H. 11, online unter www.computerbase.de/2001-11/dvd-ueberholt-vhs

15 Mittell, Jason: Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling, New York u.a.: New York University Press 2015, S. 27.

16 Die Webseite www.mulholland-drive.net existiert seit 2004; das Forum seit 2010. Es formierte sich aus der Fangemeinde, die sich in einem Diskussionsforum auf der Webseite www.rottentomatoes.com zusammengefunden hatte. Die Inhalte des Forums stammen laut Webadministrator »Bob« vorwiegend aus den Beiträgen dieses ursprünglichen, inzwischen eingestellten Forums. (webmaster@mulholland-drive.net; E-Mail-Auskunft vom 02.10.2019).

17 David Lynchs »Clues«: 1. Pay particular attention in the beginning of the film: at least two clues are revealed before the credits. 2. Notice appearances of the red lampshade. 3. Can you hear the title of the film that Adam Kesher is auditioning actresses for? Is it mentioned again? 4. An accident is a terrible event … notice the location of the accident. 5. Who gives a key, and why? 6. Notice the robe, the ashtray, the coffee cup. 7. What is felt, realized and gathered at the Club Silencio? 8. Did talent alone help Camilla? 9. Note the occurrences surrounding the

MULHOLLAND DRIVE wurde aber nicht nur unter David-Lynch-Fans große Aufmerksamkeit zuteil, sondern auch in der journalistischen Filmkritik sowie im akademischen Kontext. Nach seinem Erscheinen reagierte die Filmkritik zunächst und vorwiegend mit einer Rekonstruktion des Plots und der eigentlichen Geschichte sowie der Entschlüsselung der dem Film eingeschriebenen Bedeutungen. Überwiegend wurde der Film als aus zwei Teilen bestehend aufgefasst, wobei der erste Teil als Traum der Hauptfigur zu verstehen sei und nur der letzte als Wirklichkeit.[18] Andere Interpretationen deuten den ersten Teil als Sterbebettfantasie einer paranoiden Hauptfigur.[19] Vielfach wurde die Narration des Films als inkohärent aufgefasst oder sogar als in sich widersprüchlich und somit gar nicht aufzulösen.[20] So wurde MULHOLLAND DRIVE als ein »impossible puzzlefilm« bezeichnet oder auch als »a mystery that doesn't want to be solved« und als »a pretzel that never connects with itself«.[21]

---

man behind Winkie's. / 10. Where is Aunt Ruth? Vgl. Booklet der DVD von Universal Pictures 2002.

18 Vgl. Mittell, Jason: »Haunted by Seriality. The Formal Uncanny of ›Mulholland Drive‹«, in: Cinephile 9 (2013), H. 1, S. 26–33, hier S. 27; Sinnerbrink, Robert: »Silencio: ›Mulholland Drive‹ as Cinematic Romaticism«, in: Ders. (Hg.), ›Mulholland Drive‹: Philosophers on Film, Abingdone, New York: Routledge 2013, S. 75–96, hier S. 75f.; Roche, David: »The Death of the Subject in David Lynch's Lost Highway and Mulholland Drive«, in: E-rea. Revue électronique d'études sur le monde anglophone 2 (2004), H. 2, S. 1. Thomas Elsaesser hat die im akademischen Diskurs beliebten Interpretationsmuster des Films als vier sich ergänzende Argumentationslinien beschrieben: die über ›gespaltene Persönlichkeiten‹, ›komplexe narrative Strukturen‹, ›intertextuelle Verweise‹ oder ›die spirituelle Dimension‹, vgl. »Actions Have Consequences. David Lynchs L.A.-Trilogie«, in: AugenBlick. Konstanzer Hefte zur Medienwissenschaft 59 (2014), S. 50–17, hier S. 55f. Katherine N. Hayles und Nicholas Gessler ordnen in einer grafischen Darstellung die Szenen von MULHOLLAND DRIVE einem jeweils unterschiedlichen »erzählerischen Status« (narrative states) zu als: ›Backstory‹, ›Real Time‹, ›Dream‹ oder ›Hallucination‹ oder ›Flashback‹, vgl. »The Slipstream of Mixed Reality: Unstable Ontologies and Semiotic Markers in ›The Thirteenth Floor‹, ›Dark City‹, and ›Mulholland Drive‹«, in: PMLA. Special Topic: Science Fiction and Literary Studies: The Next Millennium 119 (2004), H. 3, S. 482–499, hier S. 491f.

19 Vgl. Lim, Dennis: »Lim on Lynch: Mulholland Dr.«, in: The Criterion Collection 3 (2015), H. 11, online unter www.criterion.com/current/posts/3776-lim-on-lynch-mulholland-dr

20 Vgl. Hartmann, Britta: »Von roten Heringen und blinden Motiven: Spielarten falscher Fährten im Film«, in: Maske und Kothurn 53 (2007), H. 2: Falsche Fährten in Film und Fernsehen, S. 33–52, hier S. 36. Orth, Dominik: Lost in Lynchworld: Unzuverlässiges Erzählen in David Lynchs ›Lost Highway‹ und ›Mulholland Drive‹, Stuttgart: Ibidem 2005, S. 28f. Vgl. auch Warren Buckland: »Lynch's films are open to analysis as long we do not try to reduce these ambiguous moments to a rational logic, but recognize that a non-rational but meaningful energy governs them.« Buckland: Puzzle films, S. 57.

21 Lentzner, Jay R./Ross, Donald R.: »The Dreams That Blister Sleep: Latent Content and Cinematic Form in ›Mulholland Drive‹«, in: American Imago 62 (2005), H. 1, S. 101–123, hier S. 53f.;

Auch in der akademischen Auseinandersetzung, die schon bald nach dem Erscheinen des Films einsetzte, ist die Auffassung vertreten, die Erzählung des Films sei nicht zu rekonstruieren. Der Film würde die Narration zugunsten eines auf die Form orientierten Filmstils demontieren.[22] Oder: Er sei ein surrealistisches Experiment, in dem ein assoziativ strukturiertes Unbewusstes dargestellt werde, wodurch er sich einer physikalisch möglichen, realistischen Logik und damit auch der inhaltlichen Interpretation entziehe. Jedenfalls sei der Film epistemologisch, mittels Logik und Sprache, nicht zufriedenstellend zu beschreiben.[23] Ähnliche Auffassungen sind auch in deutschsprachigen Publikationen vertreten, in denen MULHOLLAND DRIVE vielfach im Kontext narratologischer Überlegungen diskutiert und als Exempel für »inkohärentes Erzählen« oder das sogenannte unzuverlässige Erzählen definiert wurde.[24] Der Film hat darüber hinaus zu philosophischen Lesarten angeregt: 2013 erschien eine erste Anthologie mit einer Vielzahl von philosophischen Essays allein über den Film, in denen diesen Aspekten und anderen wie intertextuellen Bezügen zu Werken von Kafka, Platon oder Nietzsche nachgegangen wird.[25] 2014 fand in New York eine mehrtägige »künstlerische Konferenz« statt, auf der man sich in Einzelbeiträgen unter unterschiedlichen Gesichtspunkten jeder Minute des Films einzeln widmete.[26] Darüber hinaus existiert eine Vielzahl von Texten, die den Film – den in ihn entfalteten Diskurs über Identität und die Konstitution des Subjekts aufgreifend – unter Gesichtspunkten der psychoanalytischen Theoreme von Jacques Lacan beschreiben.[27]

Warum also noch eine Arbeit über diesen Film? Zunächst steht trotz der Vielzahl an Veröffentlichungen eine umfassende dramaturgische Analyse noch aus. Als künstlerisches Werk scheint MULHOLLAND DRIVE in einigen Aspekten immer noch

---

Giannopoulou, Zina: »›Mulholland Drive‹ and Cinematic Reflexivity«, in: Dies. (Hg.), Philosophers on Film: Mulholland Drive, New York 2013, S. 53–74, hier S. 53f.

22 Vgl. Sinnerbrink: Silencio, S. 75.

23 Vgl. ebd. und Hudson, Jennifer A.: »›No Hay Banda, and yet We Hear a Band‹: David Lynch's Reversal of Coherence in ›Mulholland Drive‹«, in: Journal of Film and Video 56 (2004), H. 1, S. 17–24, hier S. 17, 23.

24 Beispielsweise Orth: Lost in Lynchworld, und Krützen, Michaela: Dramaturgien des Films: Das etwas andere Hollywood, Frankfurt am Main: Fischer 2010, S. 159–202.

25 Giannopoulou, Zina (Hg.): Philosophers on Film: ›Mulholland Drive‹, New York: Routledge 2013.

26 Titel der Konferenz: »Cross-Dissolve: A Series of Passages Through Mulholland Drive«. Der archivierte Call ist abgelegt online unter http://commlist.org/archive/calls/2014-all/msg00641.html.

27 Sinnerbrink: Silencio, S. 75. Bernd Herzogenrath hält es für möglich, dass der Erfolg von Lynch-Filmen in den psychoanalytischen Kulturwissenschaften darauf basiere, dass seine Filme für die Veranschaulichung von Lacans »oft kryptischen Äußerungen« hilfreiche Dienste leisteten. Vgl. Herzogenrath, Bernd: »On the Lost Highway: Lynch and Lacan, Cinema and Cultural Pathology«, in: Other Voices 1 (1999), H. 3, S. 1.

unverstanden zu sein.[28] Eine dramaturgische Perspektive, so der Ausgangspunkt der Arbeit, kann bisher noch Unerkanntes zutage fördern und zu einem weitreichenderen Verständnis des Films beitragen. Anders als andere Forschungszugänge speist sich die theoretische Dramaturgie nicht vornehmlich aus der Zuschauererfahrung, sondern auch aus der Produktionserfahrung und dem Nachvollzug der künstlerischen Kommunikationsabsichten. Die dramaturgische Analyse interessiert sich also für die Zuschauererfahrung in Hinblick auf die ästhetischen Bedingungen eben dieser Erfahrung. So werden die Interpretationen des Films und das intensive (und kreative) Verhältnis so vieler Zuschauender zu dem Film als Effekt einer dramaturgischen Erzählstrategie begriffen. Diese beruht auf der im Film eingeschriebenen Einladung zur Deutungsfreiheit und Interpretation, also der von Umberto Eco beschriebenen Rezeptionsvereinbarung des »offenen Kunstwerks«.[29] Diese Offenheit sei, wie Eco später in *Lector in fabula* (deutsch 1987) ausführt, in textuellen Werken Resultat einer bestimmten, im Werk selbst angelegten künstlerischen Strategie.[30]

Eine dramaturgische Betrachtung von MULHOLLAND DRIVE richtet das Augenmerk auf eben jene Strategie und betrachtet die einzelnen ästhetischen Elemente als in einem System von Relationen verortet. Ihre jeweilige Einbettung in die Notwendigkeiten und Funktionen der Dramaturgie wird jeweils berücksichtigt.[31] So lassen sich auch die bisher unverstandenen Elemente des Films unter Einbeziehung der Funktion dieser Elemente in ihrem gesamten narrativen Kontext als durchaus kausal-sinnhaft erschließen. Die dramaturgische Analyse kann somit nicht als eine »semantische Interpretation«, sondern als eine Form der »kritischen Interpretation« aufgefasst werden. Nach Umberto Eco in *Die Grenzen der Interpretation* (1992) unterscheiden sich diese darin, ob ein Text »genutzt« oder »interpretiert« werde.[32] In der Nutzung eines künstlerischen Texts wird versucht, das Werk in der ›semantisch richtigen‹ Weise zu erfassen, es wird aber nicht nach der Strategie gefragt, mit der es ihm gelungen ist, die möglichen Interpretationen zu erzeugen. In der semantischen Interpretation geht es also darum, in einem Text etwas zu finden, das außerhalb des Texts liegt: »etwas Realeres als der Text selbst, nämlich die Mechanismen der Signifikationskette«.[33] Während die semantische Interpretation Resultat eines Prozesses ist, durch den der Adressat einen Text mit Sinn erfüllt, ist die kritische Interpretati-

28 Die dramaturgische Analyse des Films von Michaela Krützen ist darauf fokussiert, die 3-Akt-Struktur des »classical cinema« auf Aspekte der Figurendramaturgie anzuwenden. Die Analyse bleibt dabei in großen Teilen spekulativ. Krützen: Dramaturgien des Films, S. 163ff.

29 Vgl. Eco, Umberto: Das offene Kunstwerk, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977, S. 8.

30 Vgl. Eco, Umberto: Lector in fabula, München, Wien: Hanser 1987, S. 6f.

31 Vgl. U. Eco: Das offene Kunstwerk, S. 15.

32 Ebd., S. 43ff.

33 Ebd.

on eine, mittels derer man zu erklären versucht, »aufgrund welcher Strukturmerkmale« ein Text diese oder andere semantische Interpretationen hervorbringt.[34]

Die vorliegende Arbeit versteht sich nicht allein als eine über MULHOLLAND DRIVE, sondern auch als ein Beitrag zur theoretischen Dramaturgie, die deren Möglichkeiten und Begriffe an einem konkreten Gegenstand mittels einer detaillierten Analyse exemplifiziert. Sie ist als qualitative Einzelstudie verfasst und möchte durch die Analyse eines Films, dem in der Diskussion um »Verrätselungsnarrationen« im postklassischen Hollywoodkino eine Schlüsselstellung zukommt, Rückschlüsse auf die Dramaturgie des zeitgenössischen Filmerzählens allgemein ermöglichen. Implizites Anliegen der Arbeit ist somit auch, dramaturgisches Wissen als Instrument der Filmanalyse exemplarisch produktiv zu machen.

Die klassische Dramaturgie bietet tradierte Begriffe an, mit denen sich nicht nur explizite Strukturen, sondern auch die implizit ausgedrückten Form-Inhalt-Relationen eines Films sinnvoll beschreiben lassen. MULHOLLAND DRIVE ist ein Film, in dem Inhalt und Form so gestaltet sind, dass sie sich dramaturgisch sehr eng aufeinander beziehen, sich sogar erst gegenseitig hervorbringen. Die erzählerischen Bedeutungen lassen sich daher nur erschließen, wenn man die Ästhetik und die konkrete Inszenierung – die Bildrelationen, das Schauspiel, die Verfremdungen usw. – ernst nimmt und ihre auf metaphorische Bedeutung zielende Absicht im Blick behält. Hilfreich ist dabei die Differenzierung zwischen »expliziter Dramaturgie« und »impliziter Dramaturgie« – ein zunächst von Rolf Rohmer aus dem Kontext der Leipziger Theaterhochschule »Hans Otto« in Leipzig heraus entwickeltes Begriffspaar.[35] Mit dem Begriff »explizite Dramaturgie« wird die Organisationsstruktur eines Films bezeichnet: die Dramaturgie des über Figuren geführten Handlungsgeschehens, die Struktur des Plots und der architektonischen Komposition, während die implizite Dramaturgie in die ästhetische Ausgestaltung des Geschehens hineinwirkt. Implizite Dramaturgie reichert die explizite Basis

34 Ebd., S. 45.

35 Rohmer, Rolf: »Implizite oder versteckte Dramaturgien. Skizzierung eines wandelbaren Phänomens – Hypothesen zu seiner theaterhistorischen und theatertheoretischen Bestimmung«, in: Peter Reichel (Hg.): Studien zur Dramaturgie Kontexte – Implikationen – Berufspraxis, Tübingen: Narr 2000, S. 13–24, hier S. 15. Die Aufteilung in explizite und implizite Dramaturgie wurde von Kerstin Stutterheim auf Filmdramaturgie übertragen. Vgl. Stutterheim, Kerstin: Handbuch Angewandter Dramaturgie. Vom Geheimnis des filmischen Erzählens, Frankfurt am Main u.a.: Lang 2015, S. 95. Kristin Thompson unterscheidet ebenfalls zwischen expliziten und impliziten Bedeutungen, sie beschreibt diese als Weisen der Bezugnahme auf die Wirklichkeit: Entweder wird etwas explizit ausgedrückt und ist einfach zu verstehen, oder die Bedeutung erschließt sich erst durch Interpretation, weil implizit auftauchend. Thompson, Kristin: »Neoformalistische Filmanalyse«, in: Franz Josef Albersmeier (Hg.), Texte zur Theorie des Films, Stuttgart: Reclam 1988, S. 427–464, hier, S. 433f.

einer Filmerzählung, die jedem Rezipierenden zugänglich und auch gut nacherzählbar ist, mit weiteren Bedeutungen an. So entsteht eine zweite Ebene durch Subtexte, die über Mehrfachbedeutungen, über sprachliche und visuelle Analogien, symbolische Aktivierungen oder metaphorischen Sprachgebrauch erwachsen.[36] Implizite Dramaturgien entwickeln sich aus dem Dialog, in dem das Werk mit dem philosophischen, ideologischen, kulturgeschichtlichen, aber auch biografischen Umfeld der Filmautor*innen steht, sowie durch intertextuelle und intermediale Bezüge des Werks.[37] Relevant dafür sind alle Mittel der filmästhetischen Gestaltung: in der Art und Weise des Schauspiels, der Mise en Scène, der Bildgestaltung, der Montage sowie der akustischen Ebenen.

Filmdramaturgie wird in der vorliegenden Arbeit in seiner aus Theatertraditionen stammenden Definition als eine Lehre von der Kunst des Dramas und seiner Aufführungspraxis aufgefasst. Auch wenn sich die Darstellungsmöglichkeiten von Film von denen des Theaters unterscheiden, die filmästhetischen Mittel wie Kamera und Montage eigenständige Vermittlungsinstanzen bilden, teilt filmisches Erzählen die grundlegenden Strukturelemente wie die Fiktionalität, situative Handlung und Figuren mit dem Theater.[38] Film ist wie Theater eine darstellende Kunst und steht in denselben dramatischen Traditionen, die bis in die Antike zurückreichen.

Die Übertragung der aus der Theaterdramaturgie stammenden Begriffe und Modelle auf die Filmdramaturgie basiert auf dem Ansatz von Kerstin Stutterheim. In ihrem *Handbuch Angewandter Dramaturgie* (2015) wird Filmdramaturgie als die Fortschreibung der klassischen Dramaturgie in neuer Qualität verstanden.[39] Filmdramaturgische Begriffe und Modelle werden von ihr in ihrem historischen Zusammenhang systematisiert, wobei sich diese aus der klassischen Dramaturgie des Theaters sowie deren Weiterentwicklung in der Geschichte des Films speisen. Die Kompositionsmuster von Filmerzählungen sind wie die des Theaters historisch gewachsen, in Abhängigkeit von kulturellen Entwicklungen, gesellschaftspolitischen Umständen und ideologischen Anforderungen stehende Transformationen.[40] Die

---

36 Stutterheim: Handbuch Angewandter Dramaturgie, S. 43.

37 Vgl. Rohmer: Implizite oder versteckte Dramaturgien, S. 15.

38 Kühnel, Jürgen: Einführung in die Filmanalyse, Teil 2: Dramaturgie des Spielfilms, Siegen: Universitätsverlag 2004, S. 9.

39 Stutterheim: Handbuch Angewandter Dramaturgie, S. 97f. Dieses Handbuch entstand als Überarbeitung des 2009 (und 2011 in erweiterter Fassung) erschienenen und gemeinsam mit Silke Kaiser verfassten Handbuch der Filmdramaturgie. Stutterheim, Kerstin/Kaiser, Silke: Handbuch der Filmdramaturgie: Das Bauchgefühl und seine Ursachen, Frankfurt am Main u.a.: Lang 2011.

40 Vgl. auch Bayerdörfer, Hans-Peter: »Drama/Dramentheorie«, in: Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Mathias Warstat (Hg.), Metzler-Lexikon Theatertheorie, Stuttgart: Metzler 2014, S. 76–84, hier S. 81.

griechische Tragödie beispielsweise, die bis heute ihr Echo im Filmgenre ›Drama‹ findet, entstand im Zusammenhang mit der Athener Demokratie und deren Anforderungen an die freien männlichen Bürger, die sich »mehr oder minder als autonom Handelnde zu erfahren begannen mit dem Problem, wieweit der Mensch wirklich die Quelle seiner Handlungen« ist.[41] Die Entstehung der Kriminaldramaturgie, die heute für einen Großteil des Fernsehprogramms bestimmend ist, geht zurück auf historische und literarische Entwicklungen des frühen 19. Jahrhunderts. Im Zusammenhang mit der Entwicklung der parlamentarischen Demokratien und modernen Rechtsstaaten sowie der Reformierung der Strafjustiz entstand zunächst in der Literatur die neue Form des Kriminalromans und mit ihm die Figur des Detektivs.[42] Ein weiteres verbreitetes dramaturgisches Modell, das der Heldenreise, basiert auf dem von Joseph Campbell kurz nach dem Zweiten Weltkrieg verfassten *Hero with a Thousand Faces* (1949), in dem er das aus mythologischen Erzählungen und damals moderner Psychologie abgeleitete Modell als universalistisch religiös definiert. »Eine intakte Welt« bedürfe nach Campbell einer Gesellschaftsordnung, in der das »belebende Bild des universellen Gottesmenschen [...] dem Bewusstsein zu erschließen« sei.[43] Heute ist das Modell der Heldenreise vor allem eine Symbiose mit dem neoliberalen Narrativ der Selbstverantwortung eingegangen, wonach das Subjekt durch Selbstüberwindung und eine besondere Anrufung annehmend als handlungsmächtig und zugleich opferbereit dargestellt wird.[44]

Eine historisch kontextualisierende Auffassung von Filmdramaturgie berücksichtigt Erzähltraditionen ebenso wie intertextuelle Zusammenhänge in Produktions- und Rezeptionsprozessen sowie Theoriebildungen in verschiedenen, mit dem dramatischen Erzählen und Darstellen befassten Disziplinen wie der Theater-, Literatur-, Kunst- und Kulturwissenschaft. Darüber hinaus ermöglicht sie die kritische Reflexion der in zeitgenössischen Drehbuchtheorien zirkulierenden und vornehmlich normativ aufgefassten dramaturgischen Begriffe. Dieser Ansatz geht somit über das hinaus, was unter dem Begriff Dramaturgie in vielen Film- und Drehbuchtheorien verstanden wird. Diese stehen meist eher in der Tradition der Dramentheorie als der Dramaturgie. Im Unterschied zur Dramentheorie, die sich wie

41 Fiebach, Joachim: Welt Theater Geschichte. Eine Kulturgeschichte des Theatralen, Berlin: Theater der Zeit 2015, S. 51.

42 August, Erdmut: Dramaturgie des Kriminalstückes. Untersuchung zur Intellektualisierung theatralischer Vorgänge am Beispiel einer neu ausgebildeten Gattung, München: Dissertation 1967, S. 21f. Vgl. auch Boltanski, Luc: Rätsel und Komplotte. Kriminalliteratur, Paranoia, moderne Gesellschaft, Berlin: Suhrkamp 2015, S. 62ff.

43 Campbell, Joseph: Der Heros in tausend Gestalten, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1978, S. 372. Vgl. auch Stutterheim/Kaiser: Handbuch der Filmdramaturgie, S. 127.

44 Vgl. Lang, Christine: Modernes Europäisches Storytelling: Dramaturgie in Titane und Happy End, online unter https://blog.zhdk.ch/zfiction/2022/03/01/europaeisches-storytelling-episch-offen-vielfaeltig.

auch die Narratologie auf die textuelle Grundlage eines dramatisch-erzählenden Werkes bezieht, nimmt diese Auffassung von Dramaturgie die Gesamtheit der Aufführung in den Blick.

Als Gründungstext der Dramentheorie gilt die *Poetik* (335 v. Chr.) von Aristoteles. In diesem Text leitet Aristoteles aus dem seinerzeit bereits etwa 100 Jahre alten Text von Sophokles, *König Ödipus* (429–425 v. Chr.), dramaturgische Regeln für die Handlungsgestaltung der Tragödie ab, die für das Gelingen der dramatischen Wirkung Bedingung seien. Aristoteles erörtert dabei nur die im literarischen Rollentext niedergelegten Aspekte dieser Tragödie, die Aufführungsangaben szenischer, schauspielerischer oder musikalischer Art standen ihm nicht zur Verfügung.[45] Die moderne, auf die Aufführung eines dramatischen Texts fokussierende Dramaturgie wurde erst durch Gotthold Ephraim Lessing etabliert. In seiner 1767 veröffentlichten Textsammlung *Hamburgische Dramaturgie* beschreibt er seine aus der Praxis als Dramaturg am Hamburger Nationaltheater gewonnenen Erkenntnisse, nimmt eine Bestandsaufnahme über die dort aufgeführten Stücke vor und unterzieht sie einer analytischen Reflexion.[46] Dieser Auffassung nach bezieht sich Dramaturgie auf die Gesamtheit der Aufführung – und damit alle Ebenen der ästhetischen Erfahrung. Diese ist sowohl durch die Ebenen der Werk- und Produktionsästhetik konstituiert als auch die der Rezeptionsästhetik, also »die Reflexion auf ein zu erwartendes Wahrnehmungs- und Rezeptionsgeschehen auf Seiten der Zuschauer«.[47]

In der Gegenwart wird der Begriff »Dramaturgie« in verschiedenen Kontexten unterschiedlich gebraucht. Zunächst wird mit ihm die Kompositionsstruktur eines dramatisch-erzählenden Werks bezeichnet, also dessen Einteilung in Akte, Wendepunkte, Sequenzen und Szenen. Dramaturgie gestaltet die Tektonik eines Films, sie gibt ihm Rhythmus und vermittelt zwischen inhaltlicher Idee und Wahrnehmung. Symmetrische Bauweisen, Steigerungsformen oder auch motivische Spiegelungen dienen der Erzeugung eines Erwartungshorizonts, der Wiedererkennbarkeit und der Wahrnehmbarkeit überhaupt seitens der Zuschauenden. Dramaturgie bezieht sich dabei nicht nur auf den Aufbau eines Werks, sondern auch auf außerhalb von ihm liegende Kontexte.[48] Für jedes Werk, das wahrgenommen werden soll, müssen dramaturgische Mittel gewählt und es muss strukturiert werden – sei es Musik, ein Bild, eine Ausstellung oder Architektur. Anders gesagt: Jedes ästhetische Werk entwirft sich anhand seiner Dramaturgie für sein Wahrgenommenwerden. So löste

45 Bayerdörfer: Drama/Dramentheorie, S. 77.

46 Ebd., S. 81. Es ging Lessing auch um die Etablierung einer »nicht mehr höfischen, aufgeklärtbürgerlichen Dramatik und Theaterkultur« und um ein neues Selbstverständnis des Theaters als Bildung und kritischer Praxis. Vgl. dazu Boenisch, Peter M.: »Begriffe und Konzepte: Drama – Dramaturgie«, in: Peter W. Marx (Hg.), Handbuch Drama, Stuttgart: Metzler 2012, S. 43–52, hier S. 44.

47 Vgl. Bayerdörfer: Drama/Dramentheorie, hier S. 80.

48 Boenisch: Drama – Dramaturgie, S. 43.

sich der Begriff »Dramaturgie« im 20. Jahrhundert von seiner Bezogenheit auf das Theater, als er nun auch in Bezug auf andere Darstellungskünste verwendet wird. Auf diese Weise verbreitete es sich, von einer Dramaturgie des Bildes, des Tanzes und der Musik zu sprechen.[49]

Geläufig ist Dramaturgie darüber hinaus als eine aus der (deutschsprachigen) Theaterpraxis stammende künstlerische und institutionalisierte Tätigkeit, die mit der Konzeption, Erprobung und Erarbeitung der Aufführung eines dramatischen Werks befasst ist.[50] Im Theater ist der oder die Dramaturg*in mit dem Aufbereiten eines Texts für seine Aufführung beauftragt und für die Entwicklung der Komposition eines Dramas und seiner konkreten erzählästhetischen Ausgestaltung zuständig. Dramaturgie bedeutet, so Bernd Stegemann, so viel wie das »Ins-Werk-Setzen« einer Handlung beziehungsweise eines Dramas.[51] Im Filmbereich ist der Begriff »Dramaturgie« dabei seltener gebräuchlich; als Tätigkeit wird sie in der Regel als Aufgabengebiet der Stoffentwicklung und des Drehbuchschreibens begriffen.[52]

Nicht zuletzt ist Dramaturgie eine poetologische Disziplin und ein historisch gewachsenes Erkenntnissystem, mit dem über das dramatische Erzählen theoretisch und kritisch reflektiert wird. Dramaturgische Begriffe sind durch ein wechselseitiges, dialektisches Verfahren zwischen Theorie und Praxis entstanden. Dramaturgische Erkenntnisse speisen sich dabei sowohl aus Deduktion, also der Auswertung und Übertragung und auch Anwendung von theoretischem Wissen in künstlerische Praxis, als auch aus Induktion, also der Überführung von praktischen Erfahrungen und Beurteilungen in theoretische Diskurse.[53] Anders als in einer auf Wahrnehmung und Wirkung ausgerichteten Analyse werden in der dramaturgischen Analyse die Theorien und Begriffe auch aus dem Werk selbst, den sich in

---

49 Vgl. Bayerdörfer: Drama/Dramentheorie, S. 81. Weiterführende Literatur zur Dramaturgie des Tanzes: Hansen, Pil/Callison, Darcey: Dance Dramaturgy: Modes of Agency, Awareness and Engagement, Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan 2011. Über intermediale Dramaturgie: Meyer, Petra Maria: Intermediale Dramaturgie: Fallbeispiele aus Theater, Tanz, Film und Video, Paderborn: Fink, 2020.

50 Bayerdörfer: Drama/Dramentheorie, S. 80.

51 Vgl. Stegemann, Bernd (Hg.): Dramaturgie. Lektionen (Band 1), Berlin: Theater der Zeit 2009, S. 10.

52 In Deutschland gibt es zwei verschiedene Traditionen von Dramaturgie als Arbeitsbereich im Film: Während in der BRD die Aufgaben der Dramaturgie auf Drehbuchautor*innen und Redakteur*innen verteilt war, war sie in der DEFA als eigene Disziplin institutionalisiert. Man sah in »einer theaterähnlichen Dramaturgie die Basis einer gesicherten Produktion und gezielter Spielplan-Arbeit«, vgl. Wolf, Dieter: »Dramaturgie in der DEFA. Die Institutionalisierung einer Profession«, in: DEFA-Publikationen vom 8. August 1991, online unter www.defa-stiftung.de/defa/publikationen/artikel/201991-dramaturgie-in-der-defa.

53 Vgl. Wilpert, Gero: Sachwörterbuch der Literatur, Stuttgart: Kröner 1961, S. 123.

ihm manifestierenden künstlerischen Entscheidungen und den im Hintergrund wirkenden Produktionsbedingungen abgeleitet.

Das bedeutet, dass dramaturgische Begriffe sich nicht über ein Werk ›stülpen‹, sondern aus dem Werk selbst abgeleitet werden und mit ihnen ein dialektisches Analyseverfahren ermöglicht wird, in dem das Allgemeine der Dramaturgie und das Einzelne des Films in ein Verhältnis gesetzt werden. Durch diesen umfassenden, dialektischen Zugriff auf dramatische Werke, sei es als Theater- oder als Filmaufführung, ist Dramaturgie als Instrument für die kritische Analyse von dramatisch-erzählenden Werken in besonderer Weise prädestiniert, denn sie fokussiert auf die grundlegenden Strukturen.[54] Man könnte sogar behaupten, erst die dramaturgische Betrachtung als eine Form der Strukturanalyse ermöglicht die grundlegende Analysierbarkeit und Vergleichbarkeit von Filmen, denn, so Umberto Eco: »Vom Gegenstand wird gleichsam das Fleisch abgeschält, einmal um sein strukturelles Skelett zu erhalten, zum andern um in diesem Skelett jene Relationen auszusondern, die es mit anderen Skeletten gemein hat.«[55] Erst das Kennen der Strukturen ermöglicht das Studium der Gesetze, von denen sie bestimmt sind – die zu kennen wiederum Voraussetzung ist, um Zusammenhänge zwischen den Gesetzen und anderen Komplexen der Kulturphänomene festzustellen.[56]

Im Unterschied zu anderen hermeneutischen Verfahren werden in der dramaturgischen Analyse die Form-Inhalt-Beziehungen im Blick behalten, die Form wird als eine Veräußerlichung und Verkörperung des Inhalts aufgefasst.[57] Und die einzelnen, für sich allein genommen rätselhaft erscheinenden Elemente werden unter Einbeziehung der dramaturgischen Funktion, das heißt ihres Eingeordnetseins in verschiedenen Bezugssysteme, in ihrem gesamten narrativen Kontext erfasst.[58] Darüber hinaus können sie in Hinsicht auf die in sie eingeschriebenen Prämissen und verdeckten ideologischen Implikationen greifbar gemacht werden. Dramaturgie kann demnach als eine Art materialistische Hermeneutik, als eine wissenschaftliche Methode der Rekonstruktion aufgefasst werden, bei der Hintergrundprozesse, die systemische und ideologische Bedingtheit künstlerischer Ideen und ihrer Umsetzung Berücksichtigung finden.[59] Künstlerische Ideen entstehen stets in histori-

54 Vgl. Bayerdörfer: Drama/Dramentheorie, S. 80.

55 Eco: Das offene Kunstwerk, S. 15.

56 Ebd., S. 21.

57 Bachtin, Michail M.: Die Ästhetik des Wortes, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979, S. 118.

58 Vgl. auch Lotman, Jurij M.: Kunst als Sprache. Untersuchungen zum Zeichencharakter von Literatur und Kunst, Leipzig: Reclam 1981, S. 80.

59 Materialistische Hermeneutik ist eine in der Literaturwissenschaft der 1960er-/1970er-Jahre diskutierte Form des »Sinnverstehens« von Werken unter Berücksichtigung der gesellschaftlichen Wirklichkeit und ihrer Produktionsweise. Vgl. Sandkühler, Hans Jörg: »Zur Begründung einer materialistischen Hermeneutik durch die materialistische Dialektik«, in: Das Argument 77 (1972), S. 977–1005, hier S. 977f.

schen, kulturellen und systemischen Zusammenhängen, und sie basieren auf konkreten Produktionsbedingungen, von denen das Werk nicht zu trennen ist. Und gerade im Beispiel von MULHOLLAND DRIVE zeigt sich, dass die künstlerischen Ideen stark aus der Produktionswirklichkeit des Films gespeist sind.

Diese in dieser Arbeit vorliegende Auffassung von Filmdramaturgie versteht sich auch als Anregung und Ergänzung zu anderen gegenwärtigen Filmanalysekonzepten. In der deutschen Filmwissenschaft, wie sie seit den 1980er-Jahren an den Universitäten als eigenständige Disziplin institutionalisiert wurde, ist Dramaturgie als Theorie und Methode von Filmanalyse wenig verbreitet. Auch in aktuellen Publikationen taucht zwar Narratologie unter den filmanalytischen Zugängen auf, aber nicht Dramaturgie.[60] Trotz mehrerer, eine Systematik der Spielfilmdramaturgie entwickelnder Publikationen – neben dem erwähnten *Handbuch Angewandter Dramaturgie* von Kerstin Stutterheim auch Jürgen Kühnels *Dramaturgie des Spielfilms* (2004) und Jens Eders *Dramaturgie des Populären Films* (2007) – wird Dramaturgie in der Film- und Medienwissenschaft eher vernachlässigt.[61] Die Ursache dafür mag neben der, wie Jens Eder es beschreibt, »Klärungsbedürftigkeit des Begriffs« auch in wissenschaftsgeschichtlichen Entwicklungen zu suchen sein: Filmwissenschaft ist von unterschiedlichen wissenschaftlichen Disziplinen beeinflusst, wie zum Beispiel Literatur- und Medienwissenschaft, zudem in transdisziplinäre Beziehungen der Geisteswissenschaften eingebettet. Zum anderen mag es daran liegen, dass in der zeitgenössischen Filmwissenschaft vornehmlich auf international entwickelte, englisch- und französischsprachige filmtheoretische Traditionen zurückgegriffen wird, in denen der Begriff Dramaturgie kaum bis gar nicht gebräuchlich ist.[62] Roy Armes hat dargelegt, wie unter dem Einfluss der Literaturwissenschaft und speziell der Semiotik der Film vor allem als Sprache und Erzählung (»film as a narrative medium«) und nicht in als in Tradition des Dramas (»film as drama«) stehend betrachtet wurde. Reflektieren würde sich dies in der Entstehung der akademischen Disziplin der Filmnarratologie.[63]

---

60 Beispielsweise in Hagener, Malte/Pantenburg, Volker: Handbuch Filmanalyse, Wiesbaden: Springer 2020.

61 Vgl. Eder, Jens: Dramaturgie des populären Films: Praxis und Filmtheorie, Berlin/Münster: LIT 2007, S. 11.

62 Ebd., S. 10f.

63 Armes, Roy: Action and image. Dramatic Structure in cinema, Manchester/New York: Manchester University Press 1994, S. 4f. Zur Grundlagenliteratur der Filmnarratologie zählen: Bordwell, David: Narration in the Fiction Film, Madison: The University of Wisconsin Press 1985; Chatman, Seymour: Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film, Ithaca/London: Cornell University Press 1990; Branigan, Edward: Narrative Comprehension and Film, London/New York: Routledge 1992. Auch im deutschsprachigen Raum liegt eine umfassende Arbeit vor: Kuhn, Markus: Filmnarratologie: Ein erzähltheoretisches Analysemodell, Berlin u.a.: de Gruyter 2013.

Die vorliegende Arbeit entstand aus der Faszination für Dramaturgie und der Erfahrung, dass es mithilfe ihres tradierten Wissens und ihrer Begriffe möglich wird, auch einen so komplex erzählenden Film wie MULHOLLAND DRIVE zu analysieren. Die Auseinandersetzung mit speziell diesem Film entstand zudem im Zusammenhang und Grenzgängertum von eigener filmischer Praxis,[64] einem theoretischen Forschungsinteresse und der Lehre unter anderem an der Filmuniversität Babelsberg KONRAD WOLF. Aus der Arbeit in Filmpraxis und -theorie ergibt sich die spezielle Perspektive auf den Film, die es ermöglicht, Kenntnisse über künstlerische Konzeptions- und Realisierungsprozesse einzubeziehen, Praxiserfahrungen zu abstrahieren und dies in einer Theoriebildung nachvollziehbar zu machen. So fließen unterschiedliche Interessen an und Perspektiven auf Dramaturgie in dieser Arbeit zusammen, mit der ein Beitrag zu einer praxisbasierten Film- und Erzählforschung beabsichtigt ist, sowie einer »ästhetischen Wissenschaft«, in der das spezifische Wissen und die Kompetenzen von Künstler*innen produktiv gemacht werden, um sie auch in anderen Kontexten als innerhalb der Kunst selbst zur Anwendung zu bringen.[65]

Dieser Arbeit geht es auch darum, das Filmemachen als eine ästhetische Praktik sichtbar und ihr Wissen anwendbar zu machen. Sie adressiert sich so einerseits an Filmschaffende, indem Möglichkeiten dramaturgischen Wissens und des filmischen Erzählens vermittelt werden, ebenso wie an Drehbuchforschende und Filmwissenschaftler*innen, für deren Arbeit das praxisbasierte dramaturgische Begriffsinstrumentarium Anstöße für weitere Theoriebildung geben kann. In allen Fällen geht es darum, ein eingehendes Verständnis des filmischen Erzählens und seiner speziellen ästhetischen Bedingungen und nicht zuletzt des visuellen und bildmetaphorischen Erzählens selbst zu vermitteln. Insofern möchte die Arbeit durchaus auch Zuschauer*innen und David-Lynch-Fans ansprechen, indem, von dem konkreten Film ausgehend, in Grundlagenwissen der Filmdramaturgie eingeführt wird, und sie kann als eine Art Seh- und Wahrnehmungsschule der filmischen Dramaturgie und Ästhetik dienen. Da sich der vorliegende Text also nicht nur an professionelle Filmwissenschaftler*innen adressiert, werden Fachbegriffe nicht immer vorausgesetzt, sondern kurz und einführend erläutert.

Eine der ersten Herausforderungen, über den unchronologisch und bedeutungsoffen erzählenden Film MULHOLLAND DRIVE zu schreiben, bestand in einer sinnvollen Gliederung des Texts, die eine Nachvollziehbarkeit der Argumentation gewährleistet. Zunächst lag es nah, sich an der Seherfahrung zu orientieren und

---

64 Zur praktisch-künstlerischen Arbeit der Autorin siehe online unter www.christinelang.eu und https://vimeo.com/christinelang.

65 Tröndle, Martin: »Zum Unterfangen einer ästhetischen Wissenschaft – eine Einleitung«, in: Martin Tröndle/Julia Warmers (Hg.), Kunstforschung als ästhetische Wissenschaft, Bielefeld: transcript 2012, S. XV–XVIII, S. 16.

die Analyse der Reihe nach Szene für Szene vorzunehmen. Die Schwierigkeit bei diesem Vorgehen liegt allerdings darin, dass MULHOLLAND DRIVE nur retrospektiv zu erfassen ist, das heißt, dass die Wahrnehmung des Films eine andere ist, nachdem man ihn gesehen hat. Unerwartete Wendungen im letzten Akt und das Ende des Films empfehlen den Film explizit für das wiederholte Sehen, und sie vermitteln implizit die Botschaft, dabei auf die immanenten erzählerischen und die motivischen Instruktionen zu achten.[66] Zum anderen erklärt sich die Bedeutung einzelner Elemente allein sukzessive, das heißt, die Bedeutungen reichern sich durch Wiederholung und Variation an beziehungsweise sind so (durch das Vergleichen) überhaupt erst lesbar. So gibt es visuelle Analogien auch weit auseinanderliegender Einstellungen, über die korrelative und additive Verknüpfungen entstehen.[67] Im Verlauf des Films werden poetologische Regeln aufgestellt, die erst erlernt werden müssen.[68] Diese zu erkennen bildet die Voraussetzung für die Analyse der einzelnen ästhetischen Phänomene und erzählerischen Elemente.

So kristallisierte sich im Arbeitsprozess eine geeignete Struktur für die vorliegende Arbeit heraus, sowohl für die dramaturgische Analyse als auch in Hinsicht auf die Vermittlung. Diese orientiert sich zunächst nicht an der Rezeptionserfahrung, sondern an der dramaturgischen Grundkonstruktion des Films. So wird im ersten Kapitel die Dramaturgie des Films mit ihren wesentlichen Einflüssen und Merkmalen dargelegt und dies dem Hauptteil vorangestellt. Es werden die drei Traditionen vorgestellt, von denen MULHOLLAND DRIVE geprägt ist: das analytische Drama, die Fernsehdramaturgie und die Dramaturgie der offenen Form. Die Kombination von verschiedenen dramaturgischen Modellen – einer Formtreue bei gleichzeitiger Offenheit, dem Spiel mit Vertrautem und Neuem – bildet sich so in der Struktur des Films eine postmoderne Ästhetik ab, wie sie aus anderen Künsten oder etwa der Architektur mit der für sie typischen Kombination von unterschiedlichen Stilen und Formen vertraut ist.[69]

Anschließend wird in einem zweiten, ausführlichen Kapitel in der Methode des Close Viewing, der intensiven Betrachtung, auf jede Szene des Films eingegangen. Dabei wird zunächst die Exposition erläutert, um dann beim Auftreten der Hauptfigur den einzelnen Figuren und ihren Erzählsträngen in hierarchischer Abfolge nachzugehen. Der Reihe nach wird dargestellt, welche Figur auf welche Weise die

66 Über das »twist ending« vgl. auch Brütsch, Matthias: »Von der ironischen Distanz zur überraschenden Wendung: Wie sich das unzuverlässige Erzählen von der Literatur- in die Filmwissenschaft verschob«, in: Künste Medien Ästhetik 1 (2011), S. 1–15, hier S. 2.

67 Zu den Begriffen der additiven, konsekutiven und korrelativen Formen der Verknüpfung in der Literatur nach Eberhard Lämmert: Martínez, Matías/Scheffel, Michael: Einführung in die Erzähltheorie, München: Beck 2019, S. 83.

68 Vgl. auch Hayles/Gessler: The Slipstream of Mixed Reality, S. 484.

69 Matthew Campora schlägt für diese Art der Bauweise die Bezeichnung »multiform narrative« vor. Campora: Subjective Realist Cinema, S. 68.

Handlung führt, dabei werden das Handlungsgeschehen und die Darstellungsweisen ins Verhältnis zueinander gesetzt, die explizite sowie die implizite Dramaturgie und deren Zusammenspiel ausführlich beschrieben.

Zunächst werden die Szenen des ersten und zweiten Akts behandelt, um alle Figuren und Motive erörtern zu können, bevor die Erzählung des Films sich im dritten Akt fast vollständig in implizite Bedeutungen verlagert. Der dritte Akt definiert die Bedeutungen der ersten beiden Akte rückwirkend um und spielt daher eine zentrale Rolle für die gesamte Bedeutungskonstruktion. Ab Beginn des dritten Akts wird daher wieder chronologisch am Film entlang vorgegangen. Um die Orientierung in der Organisationsstruktur von MULHOLLAND DRIVE zu erleichtern, wurde eine tabellarische Übersicht über die chronologische Szenenfolge beigefügt (S. 255). Als Szene wird die kleinste in sich geschlossene Handlungseinheit begriffen. An wenigen Stellen wird eine Szene auch über einen Ortswechsel hinaus als eine szenische Erzähleinheit begriffen – üblicherweise trennt man beim Drehbuchschreiben Szenen in diesem Fall, um den Erfordernissen der Produktion zu entsprechen.

Die Analyse von MULHOLLAND DRIVE geht eng am Film entlang und begreift sich als Verfahren der Rekonstruktion, das eine ähnliche Präzision wie die künstlerische Konstruktion des Films im Schreib-, Inszenierungs- und Montageprozess erfordert. Hier wie dort gilt es, mit einem genauen Blick die konkret-sinnliche und erzählerische Wirkung des filmischen Materials zu erkennen. Das Analysieren eines Films in dieser Genauigkeit, die den Film als Material und Form, die dramaturgischen Intentionen und Instruktionen zu erfassen sucht, versteht sich auch als Wahrnehmungsschule eines ästhetischen Sehens: Das »ästhetische Sehen« ist ein von Michail Bachtin inspirierter Begriff, der einerseits den aktiven künstlerischen Blick auf die Welt bezeichnet, andererseits wie dieser sich in einem vermittelten Prozess in einem Werk artikuliert – und damit sowohl als »das ästhetisches Sehen« als auch als »das Ästhetische sehen« aufgefasst werden kann.[70] Erst das ästhetische Sehen beziehungsweise das Ästhetische zu sehen, ermöglicht das Verständnis des Films und erfasst »die ganze Komplexität, Fülle und Eigenart des Gegenstandes«.[71]

---

70 Zum Begriff des »ästhetischen Sehens« vgl. Bachtin, Michail M.: Zur Philosophie der Handlung, hg. v. Sylvia Sasse, Berlin: Matthes & Seitz 2011, S. 125f., und Sasse, Sylvia: »Vorwort«, in: Bachtin: Zur Philosophie der Handlung, S. 5–31, hier S. 29f. Vgl. auch Schmid, Ulrich: »Der philosophische Kontext von Bachtins Frühwerk«, in: Rainer Grübel/Edward Kowalski/Ulrich Schmid (Hg.), Michail M. Bachtin: Autor und Held in der ästhetischen Tätigkeit, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008, S. 317–352, hier S. 14f.; Bachtin: Die Ästhetik des Wortes, S. 152.

71 Vgl. Bachtin: Die Ästhetik des Wortes, S. 96. Roger F. Cook spricht von diversen Szenen in MULHOLLAND DRIVE, in denen die Zuschauenden mit den Figuren einen zweiten Blick erleben und der Film so implizit auf die Relevanz des ›zweiten Blicks‹ für den Film überhaupt deutet, vgl. »Hollywood Narrative and the Play of Fantasy: David Lynch's ›Mulholland Drive‹«, in: Quarterly Review of Film and Video 28 (2011), H. 5, S. 369–381, hier S. 369.

Zur Veranschaulichung und als Argumentationshilfe werden an entsprechenden Stellen einige der relevanten Aspekte in theoretischen Exkursen genauer ausgeführt. Dabei werden Theorien aus unterschiedlichen Disziplinen wie der Literatur-, Film-, Kunst- und Medienwissenschaft hinzugezogen und für das dramaturgische Verständnis des Films produktiv gemacht. Um die Argumentationen besser nachvollziehbar zu machen, ist der Text mit zahlreichen Abbildungen aus dem Film versehen; prinzipiell wird aber davon ausgegangen, dass die Lesenden mit dem Film vertraut sind.

I MULHOLLAND DRIVE: dramaturgische Grundlagen

In diesem Kapitel werden die für das Verständnis der vorliegenden Arbeit nötigen dramaturgischen Grundlagen und Begriffe erörtert. Der Plot des Films wird skizziert, die Struktur, die zentralen Figuren, die Hauptfigur sowie das zentrale Thema des Films werden dargelegt – zunächst als Thesen, die dann in der detaillierten Analyse argumentiert und nachvollziehbar gemacht werden. Diese Thesen waren für die Analyse des Films nicht *a priori* festgelegt, sondern sie sind Ergebnis der Analyse und allein für die bessere Nachvollziehbarkeit der Argumentation seitens der Leser*innen dem Hauptteil der Arbeit vorangestellt.

In einer dramaturgischen Analyse allgemein wird ein Film danach befragt, was er auf welche Weise erzählt. Das betrifft zunächst Fragen der expliziten Dramaturgie: Wie ist die Handlung aufgebaut, wie entwickelt sie sich, welche Steigerungsstufen gibt es? An welcher Stelle schlägt die Handlung um, und wie ist sie bis zur dramaturgischen Auflösung geführt?[1] Wer ist die Hauptfigur, welche äußeren und inneren Konflikte trägt diese aus und inwieweit bringen diese Konflikte die Handlung hervor? Im Fall von MULHOLLAND DRIVE sind darüber hinaus Aspekte der impliziten Dramaturgie und ihre Analyse von besonderer Bedeutung. Hier stehen Fragen der ästhetischen Gestaltung im Zentrum, wie die Rolle der Bild- und Tondramaturgie und dem Verhältnis von ästhetischer Form und erzähltem Inhalt. Implizite Bedeutungen entstehen als eine Art zweiter Text, der dem expliziten Inhalt des Dargestellten durch die ästhetische Gestaltung ›hinzugefügt‹ wird, sie können Resultat der Inszenierung, aber auch bereits im Drehbuch angelegt sein.

Die dramaturgische Besonderheit von MULHOLLAND DRIVE beruht auf der neuartigen Kombination verschiedener, im Einzelnen durchaus vertrauter dramaturgischer Strukturen. In ihrer basalen Architektur folgt die Dramaturgie des Films

---

1 Aristoteles beschreibt die Handlung einer Tragödie als »Knüpfung« und »Lösung« eines Knotens. Der Übergang von einem zum anderen werde über die »Peripetie« und die »Anagnorisis« gestaltet. Die Peripetie ist als »Glückswechsel« oder als »Umschlag der Handlung« definiert, die Anagnorisis als Moment der »Entdeckung« oder »Enthüllung«, durch die ein länger bestehender Irrtum beendet wird; vgl. Asmuth, Bernhard: Einführung in die Dramenanalyse, Stuttgart u.a.: Metzler 2016, S. 130f.; Aristoteles: Poetik, übers. und hg. v. Arbogast Schmitt, Berlin: Akademie 2011, S. 15f.

dem 3-Akt-Modell, damit kombiniert werden Aspekte der analytischen Dramaturgie und Kriminalfilmdramaturgie (vgl. S. 39). Darüber hinaus sind dem Film, da er ursprünglich als Pilotfolge einer Serie angelegt war, Aspekte der fernsehseriellen Dramaturgie eingeschrieben (S. 37), wie etwa das mehrsträngig angelegte Handlungsgeschehen und die darin zum Tragen kommende Struktur von Intrige und Gegenintrige (S. 179). Insgesamt spielt der Film mit diesen tradierten Formen auf eine experimentell-spielerische Weise, dabei auf die Regeln und Bedingungen des »unzuverlässigen Erzählens« sowie der Dramaturgie der offenen Form zurückgreifend.

Geschlossene *versus* offene Form

Die »geschlossene Form« und die »offene Form« wurden von Volker Klotz als zwei stilistische Grundtendenzen im Drama und in der seinerzeit existierenden Theaterpraxis formuliert.[2] Inspiriert ist diese Unterscheidung von Überlegungen Heinrich Wölfflins im Kontext der bildenden Kunst: Wölfflin beschrieb die geschlossene Form als eine Darstellungsweise in Bildern, die ein Bild zu einer »in sich selbst begrenzten Erscheinung« mache, in der alles auf sich selbst zurückweise. Der Darstellungsmodus der offenen Form dagegen beruhe darauf, dass ein künstlerisches Werk über sich selbst hinausweisen und unbegrenzt erscheinen solle.[3] Von Volker Klotz wurden diese Überlegung auf eben das dramatische, von Kerstin Stutterheim auf das filmische Erzählen übertragen.[4] Auch hier lassen sich diese beiden Grundtendenzen des Erzählens und Darstellens ausmachen.

Das Drama und der Film der geschlossenen Form zeichnen sich durch eine Art des linearkausalen Erzählens aus. Die Begebenheiten des Handlungsgeschehens stehen in einem jeweils eindeutigen Zusammenhang, die Handlung ist »geschlossen und schlüssig, sie ist linear und kontinuierlich«.[5] In der geschlossenen Form zeichnet sich die Handlung durch Einheit und Ganzheit sowie eine Unversetzbarkeit der einzelnen Teile aus: ein deutlich markierter Anfang, ein klarer Höhepunkt und ein alles abschließendes Ende. Kausal verknüpfte Szenen sind zudem in einer symmetrischen Komposition angeordnet, und es liegt eine ausgewogene »Zweipoligkeit von Spiel und Gegenspiel, von Protagonist und Antagonist« vor.[6] Bei der geschlossenen Form handelt es sich so um einen streng tektonischen Stil, einen

---

2 Klotz, Volker: Geschlossene und offene Form im Drama, München: Hanser 1992, S. 99ff. Vgl. auch Asmuth: Einführung in die Dramenanalyse, S. 48ff. Roy Armes unterscheidet ebenfalls zwischen »closed plot« und »open plot« (Action and image, S. 63ff.).

3 Wölfflin, Heinrich: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst, München: Bruckmann 1917, S. 133.

4 Stutterheim: Handbuch Angewandter Dramaturgie, S. 193ff.

5 Klotz: Geschlossene und offene Form im Drama, S. 25f.

6 Ebd., S. 27.

»der gebundenen Ordnung und klaren Gesetzmäßigkeit«, der als ein geschlossenes Ganzes für eine Vorstellung »universaler Harmonie« bürge.[7]

In der geschlossenen Form werde, so Volker Klotz, danach gestrebt, etwas »als Ganzes« darzustellen, während in der offenen Form dagegen »das Ganze« in Ausschnitten dargestellt wird. In der offenen Form bestehe eine Pluralität von Handlung, Raum und Zeit, und Verursachungsverhältnisse würden als vielfältig etabliert.[8] Die erzählerischen Instanzen sind hier von vielfältigen Verknüpfungen, Interferenzen und Wechselwirkungen geprägt.[9] In dieser Form des Erzählens wird über die Ästhetik und das Zusammenspiel »komplementärer Erzählstränge« Bedeutung erzeugt. In der offenen Form steht zudem keine klassische Hauptfigur im Zentrum, sondern vielmehr ein »zentrales Ich«.[10] In Filmen mit einer offenen Dramaturgie wie beispielsweise Elephant (USA 2003, R.: Gus van Sant), in dem über Gewalt an Schulen erzählt wird – und Gus van Sant sich dabei am Columbine-Attentat orientiert –, werden die Ursachen für die Gewalt und ihre Bedeutung als vielfältig aufgefasst. Sie werden nicht konkret benannt und dargestellt, sondern auf verschiedenen Figuren und einzelne situative sowie ästhetische Aspekte verteilt und auf unterschiedlichen Ebenen erzählerisch angedeutet: Die Dysfunktionalität der Eltern (der Vater einer Figur), der Einfluss von Games (u.a. in der Kameraästhetik), festgelegte und starre soziale Rollenmodelle, der Druck, körperlichen Normen zu entsprechen, sowie das Element des Zufalls und der Zufälligkeit (das Motiv Fotografie, die Filmmusik) verteilen sich auf explizit Dargestelltes und implizit Ästhetisches.

Vordergründig mögen Werke mit einer offenen Dramaturgie ungeregelter wirken als Werke der geschlossenen Form, doch auch sie basieren auf den im Hintergrund wirkenden Gesetzmäßigkeiten des dramatischen Erzählens, die Steigerungsstufen und Wendepunkte beinhalten und auf Symmetrien beruhen. In der offenen Form gehen die Situationen zwar nicht zwingend auseinander hervor, sie stehen dennoch in einem kausalen Zusammenhang, und die einzelnen Ereignisse werden auch hier durch ein Konstruktionsschema organisiert. Der Zusammenhalt basiert nicht allein auf inhaltlichen, sondern auch – wenn nicht sogar vor allem – auf formalen Mitteln. Erzählerischer Sinn entsteht über Wiederholungen, Variationen und Kontrastierung von Motiven, über die symbolische Aktivierung des Konkreten und ihre »metaphorische Verklammerung«.[11] Jede Geschichte, sei sie noch so ausschnitthaft und offen erzählt, benötigt eine Form der Gerichtetheit, eine

---

7 Wölfflin: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, S. 160.

8 Stutterheim: Handbuch Angewandter Dramaturgie, S. 215; Klotz: Geschlossene und offene Form im Drama, S. 215f.

9 Klotz: Geschlossene und offene Form im Drama, S. 27.

10 Ebd., S. 211 und 219. Auch Stutterheim: Handbuch Angewandter Dramaturgie, S. 197ff.

11 Vgl. Klotz: Geschlossene und offene Form im Drama, S. 99–106.

Grundgeschichte und vor allem ein zentrales Thema (vgl. S. 58). Auch Mulholland Drive liegt eine logische Geschichte zugrunde, die ausschnitthaft und über Variationen eines zentralen Themas verhandelt wird. Die Motive und ihre Abwandlungen folgen in ihrer Anordnung dabei einem übergeordneten Prinzip der Symmetrie. Diese verleiht dem Film ästhetische Stabilität und erleichtert die Rezeption. Dramaturgische Symmetrie dient vor allem der Erzeugung eines Erwartungshorizonts und einer mit dieser verbundenen Antizipation seitens der Rezipierenden sowie der Erzeugung von narrativer Wahrscheinlichkeit.

Plot *versus* Story

Mulholland Drive nachzuerzählen stellt eine Herausforderung dar, insofern zu unterscheiden ist zwischen dem, was erzählt wird, und der Art und Weise, wie es erzählt wird. Entweder erzählt man den Plot des Films nach oder die Story. Die beiden Begriffe dienen der Differenzierung von Ausdrucks- und Inhaltsebene. Sowohl in der Erzähltheorie, der Literaturwissenschaft als auch in der Filmwissenschaft wird unterschieden zwischen dem, was erzählt, und dem, wie erzählt wird.[12] Der Plot bezeichnet dabei die Präsentation der Ereignisse im zeitlichen Verlauf der Erzählung, ihre Auswahl und Anordnung im Film. Als Story wird dagegen die zeitlich-lineare, chronologische und kausal verknüpfte Kette von Ereignissen und handelnden Figuren bezeichnet, die eigentliche Geschichte. Die chronologische Ordnung der Story kann im Plot umgestellt, die Story anachronisch erzählt werden.[13] Plot und Story entsprechen dabei dem Begriffspaar der Erzähltheorie, Sujet und Fabel, wie es in der Literaturtheorie der Russischen Formalisten – als »Syuzhet« und »Fabula« – formuliert und später auf das Filmerzählen übertragen wurde. Sujet und Fabel wurden dabei in der Literaturwissenschaft unterschiedlich verwendet. In der Filmwissenschaft hat sich die, auch hier übernommene, von Tomaševskij in den 1920er-Jahren vorgenommene Unterscheidung etabliert, demnach die Fabel »die kausale und temporale Verknüpfung des erzählten Stoffs« und das Sujet »die künstlerisch aufgebaute Verteilung der Ereignisse in einem Werk« bezeichnet.[14]

---

12 Eine Übersicht über die in den verschiedenen Diskursen verwendeten Begriffe, die 1. das Ereignis, 2. das Geschehen, 3. die Geschichte, 4. das Handlungsschema, 5. die Erzählung und 6. das Erzählen voneinander unterscheiden, findet man bei Martínez/Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie, S. 26.

13 Vgl. ebd., S. 33.

14 Tomaševskij, Boris: Theorie der Literatur. Poetik (1931), Wiesbaden: Otto Harrassowitz 1985, S. 9, 215ff. Vgl. auch Beilenhoff, Wolfgang: Poetika Kino. Theorie und Praxis des Films im russischen Formalismus, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, S. 421, und Bordwell: Narration in the Fiction Film, S. 49, vgl. auch Eco, Umberto: Im Wald der Fiktionen: Sechs Streifzüge durch

Der Plot in MULHOLLAND DRIVE ist auf der Figur der Betty Elms (dargestellt von Naomi Watts) aufgebaut: Eine hoffnungsvolle Schauspielerin kommt nach Hollywood, trifft dort in ihrem Apartment auf eine Frau mit einem Geheimnis und gerät beim Versuch der Aufklärung in eine Intrige. Die Story dagegen beruht auf der Figur Diane Selwyn (ebenfalls Naomi Watts), einer gescheiterten Schauspielerin mit einer unglücklichen Liebesgeschichte und einem Racheplan, deren Unglück in Wahn und Suizid mündet. Diese durch den Plot implizit vermittelte Story wird an späterer Stelle dargelegt, zunächst soll zur Einführung und Erinnerung die Kohärenz des Haupterzählstrangs dargestellt werden – so wie er beim erstmaligen Sehen wahrgenommen werden kann.

Der Plot des Films

Eine dunkelhaarige Frau (Laura Harring) in einer Limousine wird von einem der Fahrer mit einer Waffe bedroht, kann aber dank eines auffahrenden Autos der bedrohlichen Situation entkommen. Es gelingt ihr, sich in einem nahgelegenen Apartment zu verstecken, dessen Bewohnerin gerade auf Reisen geht. Gleichzeitig landet die junge Schauspielerin Betty Elms am Flughafen in Los Angeles, um genau jenes Apartment ihrer Tante Ruth zu beziehen. Die beiden Frauen begegnen sich dort und freunden sich an. Die unbekannte Dunkelhaarige hat beim Unfall ihr Gedächtnis verloren, sie hat nur eine Handtasche voller Geld und einen futuristisch wirkenden blauen Schlüssel. Betty beginnt Nachforschungen anzustellen. Zugleich hat sie ihr erstes Vorsprechen für eine Filmrolle, in dessen Zusammenhang es zu einer kurzen, verheißungsvollen Begegnung mit dem Starregisseur Adam Kesher (Justin Theroux) kommt.

Bei ihren Recherchen und dem Versuch, die Identität und das Geheimnis der Unbekannten in Erfahrung zu bringen, stoßen die beiden Frauen auf die Leiche von Diane Selwyn. Betty und die Frau, die sich jetzt Rita nennt, ziehen sich in ihr Apartment zurück. Zwischen den beiden entwickelt sich Anziehung, und es kommt zu einer Liebesnacht. In dieser Nacht wird Rita durch eine innere Stimme mitgeteilt, sie und Betty sollten direkt in den *Club Silencio* fahren. Dort angekommen, erleben sie die Show eines Magiers. Dieser präsentiert unter anderem die Sängerin Rebekah Del Rio, die jedoch während ihres Auftritts zusammenbricht, während das Playback weiterläuft. Betty, emotional erschüttert, entdeckt in ihrer eigenen Handtasche ein blaues Kästchen, zu dem ein blauer Schlüssel aus Ritas Handtasche zu gehören scheint. Die beiden Frauen fahren nach Hause und öffnen das Kästchen, woraufhin beide spurlos verschwinden.

---

die Literatur (Harvard-Vorlesungen; Norton Lectures 1992–93), München u.a.: Hanser 1994, S. 47f.

Es folgt eine Szene, die wie eine Rückblende erscheint: Diane Selwyn ist nun wieder lebendig und wird durch das Türklopfen von Nachbarin DeRosa geweckt. Diese stellt sich als ehemalige Geliebte von Diane heraus, die gekommen ist, um verbliebene Haushaltsutensilien abzuholen. Nachdem DeRosa wieder gegangen ist, bereitet die depressiv wirkende Diane sich einen Kaffee zu. Daraufhin fantasiert sie eine Wiederbegegnung mit der dunkelhaarigen, zuvor Rita genannten Frau, die sie nun als Camilla anspricht. Es kommt zu einer intimen Situation, während der Camilla ihr mitteilt, dass sie ihre Liebesbeziehung beenden sollten. Camilla hat offenbar ein Verhältnis mit dem Regisseur Adam begonnen. Diane ist wütend und verzweifelt, sie versucht sich selbst zu befriedigen, kann aber nicht zum Höhepunkt gelangen.

Dann scheint sie die Trennung akzeptiert zu haben und begleitet Camilla zu einem Dinner bei Adam. Dort begegnet sie seiner Mutter Coco, der sie ihre Geschichte erzählt. Als sie dann Camilla einen Kuss mit der Schauspielerin Camilla Rhodes austauschen sieht, verliert sie die Fassung. Diane trifft sich daraufhin mit dem Auftragsmörder Joe im *Winkie's*, zeigt ihm ein Foto von Camilla und auch das Geld, das sie für die Erledigung des Auftrags zu bezahlen bereit ist. Er hält ihr einen blauen Schlüssel hin, den sie zu sehen bekommen würde, wenn der Auftrag erfüllt sei. Als dieser später auf Dianes Wohnzimmertisch liegt, gerät sie in Panik, nimmt einen Revolver und erschießt sich.

Der Plot kommt zu einem ›finalen Ende‹ – die Protagonistin ist tot –, aber die zu Beginn explizit etablierten Fragen scheinen unbeantwortet zu bleiben: Wer ist die braunhaarige Frau, und was oder wer verbirgt sich mit welchem Interesse hinter dem Überfall in der Limousine? Zudem bleibt auf der Ebene des Plots ungeklärt, wohin Betty verschwunden ist. Auch die impliziten Bedeutungen der Ereignisse und Objekte erschließen sich nicht auf Anhieb – darauf wird in der detaillierten Analyse eingegangen, ebenso wie auf den zweiten Handlungsstrang mit der Figur Adam Kesher im Zentrum und den damit in Zusammenhang stehenden Fragen.

Bereits durch die Nacherzählung des Plots wird deutlich, dass die Filmhandlung nicht einer geschlossenen Dramaturgie folgt, in der die Handlung aus dem Wollen und Antrieb der Hauptfigur entsteht und jede Szene aus der vorhergehenden hervorgebracht wird, sondern dass sich vielmehr Ereignisse aneinanderreihen, auf die die Hauptfigur reagieren muss.

Das 3-Akt-Modell als Organisationsstruktur

Die Organisationsstruktur in Mulholland Drive wird in der vorliegenden Arbeit als 3-Akt-Struktur aufgefasst. Das 3-Akt-Schema, wie es von Syd Field in *Screenplay. The Foundations of Screenwriting* (1979) als »Paradigma« beschrieben ist, wird heute in den USA und in Europa als Standardwerk für Drehbuchschreiben und als universelles Kompositionsmuster von Filmen erachtet. Es wird an den Kunst- und Filmhoch-

schulen gelehrt und ist der Standard in der populären US-amerikanischen Drehbuchliteratur.[15] Die 3-Akt-Struktur ist dabei eine verkürzte Form des europäischen, historisch gewachsenen 5-Akt-Modells, es entspricht dieser in der Organisation von Handlung und lehnt sich auch in anderen Aspekten an die geschlossene dramatische Handlungskonstruktion der Theaterdramaturgie an.[16] Kerstin Stutterheim bezeichnet die dreiaktige Einteilung als eine »komprimierte und auf komplizierte Entwicklungen der Handlungsstränge weitgehend verzichtende Variante.«[17]

Das 5-Akt-Modell wurde 1863 von Gustav Freytag in *Die Technik des Dramas* als »idealer Bau« des Dramas ausformuliert. Freytag bündelte darin die im französischen und deutschen Theater des 18. und 19. Jahrhunderts verbreiteten Dramaturgien und entwickelte daraus ein Modell und Regelwerk.[18] Das Lehrbuch wurde 1894 ins Englische übersetzt und auch in den USA in dortigen Lehrtexten für das Theater und später für das Kino vielfach zitiert. Freytags Überlegungen zum Aufbau des Dramas nahmen so großen Einfluss auf das Erzählen in Hollywood und erreichten mit der Zeit kanonischen Status.[19] Nach Freytag besteht ein »Regeldrama« aus fünf Teilen: der Einleitung, der Steigerung, dem Höhepunkt, dem Fall (oder der Umkehr) und der abschließenden Katastrophe.[20] Die Umkehr wird schon bei Aristoteles als so etwas wie das Herzstück der Tragödie beschrieben, die aus der Anagnorisis (Erkennung/Wiedererkennung) und der Peripetie besteht (Umkehr der Handlungsrichtung der Heldenfigur).[21] Freytag veranschaulicht den dramaturgischen Bau des geschlossenen Dramas zudem in einem Kompositionsdreieck als symmetrisch und

---

15 Das Modell von Syd Field (Das Handbuch zum Drehbuch. Übungen und Anleitungen zu einem guten Drehbuch, Frankfurt am Main: Zweitausendeins 1998; US-Original: Screenplay: The Foundations of Screenwriting, New York. Dell Pub. 1979) basiert auf einer 3-Akt-Struktur, ebenso wie die Modelle bei Vogeler, Christopher: The Writers' Journey. Mythic Structure for Storytellers and Screenwriters, Sydney: Image Book Company, 1992; Seger, Linda: Making a good script great, New York: Dodd, Mead & Company Inc. 1987. McKee, Robert: Story: Substance, Structure, Style and the Principles of Screenwriting, New York: Harper Collins Publisher 1997, und Snyder, Blake: Save The Cat! The Last Book on Screenwriting you'll ever need, Studio City C.A.: M. Wiese Productions 2005.

16 Scholz, Juliane: Der Drehbuchautor USA – Deutschland. Ein historischer Vergleich, Bielefeld: transcript 2016, S. 49. Dazu auch Nelmes, Jill: Analysing the Screenplay, London/New York: Routledge 2011, S. 56.

17 Stutterheim: Handbuch Angewandter Dramaturgie, S. 119f.

18 Asmuth: Einführung in die Dramenanalyse, S. 48, 130.

19 Bayerdörfer: Drama/Dramentheorie, S. 81; Bordwell, David/Staiger, Janet/Thompson, Kristin: The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960, London: Routledge 2005, S. 14f, u.a.S.

20 Freytag, Gustav: Die Technik des Dramas, Berlin: Autorenhaus 2013, S. 94f.

21 Aristoteles: Poetik, S. 15f.

pyramidal: Es ist in seinem idealen Bau in zwei Hauptteile aufgeteilt, mit einem Höhepunkt etwa in der Mitte und einer ab da fallenden Handlung.[22]

In der 3-Akt-Struktur liegt ebenfalls eine, wenn auch nicht grafisch veranschaulichte, pyramidale Struktur vor. Diese unterteilt sich in vier erzählerische Segmente, den gleichlangen ersten und dritten Akten und dem durch einen der Anagnorisis entsprechenden »Midpoint« unterteilten, etwa doppelt so langen zweiten Akt.[23] Ein Akt ist dabei als ein größerer, in sich abgeschlossener Handlungsverlauf aufzufassen, der »zu einer neuen Stufe in der Handlung führt oder diese abschließt«[24]. Die einzelnen Akte wiederum lassen sich einteilen in (thematisch zusammenhängende) Sequenzen, die wiederum in einzelne Szenen gegliedert sind, die ihrerseits aus Einstellungen bestehen. Die 3-Akt-Struktur ist zudem kongruent mit dem 8-Sequenzen-Modell, mit dem David Lynch in seiner Ausbildung an der School of Arts an der Columbia University durch seinen Lehrer Frank Daniel in Berührung kam.[25]

3-Akt-Strukturen sind von einer Affinität zu Dreigliedrigkeit geprägt, das gilt für alle Ebenen, sowohl den Bau des Werks als auch den Bau einzelner Szenen betreffend. Die Aufteilung in drei Segmente beruht auf der Mindestanforderung an eine Handlung. Diese weist stets eine triadische Struktur auf, die aus einer Ausgangssituation, aus einer Veränderung und schließlich einem neuen Zustand einer Figur oder einer veränderten Situation besteht.[26] Auch die Figurendramaturgie einer einzelnen Szene oder Sequenz folgt dieser dreigliedrigen Logik – und sie spielt auch in der dramaturgischen Struktur von MULHOLLAND DRIVE eine Rolle. Die Struktur des

---

22 Freytag: Die Technik des Dramas, S. 88.

23 Field: Das Handbuch zum Drehbuch, S. 158.

24 Stutterheim: Handbuch Angewandter Dramaturgie, S. 98.

25 Frank (František) Daniel lehrte in den 1950er-Jahren an der FAMU (Film- und Fernsehschule der Akademie der Darstellenden Künste) in Prag. Nach dem Zweiten Weltkrieg hatte er als erster ausländischer Student überhaupt am Moskauer VGIK (Gerasimov Institute of Cinematography) studiert. Vgl. Šrajer, Martin: »František Daniel«, in: National Film Archive's web portal (14.04.2016), online unter www.filmovyprehled.cz/en/revue/detail/frantisek-daniel-2. Möglicherweise kam Daniels über Pudowkins Lehre an der VGIK mit dem Sequenzmodell in Berührung. Pudowkin beschreibt bereits 1928, dass ein Drehbuch in sechs oder acht Sequenzen eingeteilt werden solle (Filmtechnik. Manuskript und Filmregie, Zürich: Die Arche 1961, S. 43). Vgl. auch Talvio, Raija: Filmikirjailijat: elokuvakäsikirjoittaminen Suomessa 1931–1941, Aalto: University publication series 2015, S. 262f., und Stutterheim, Kerstin: »Film Dramaturgy: A Practice and a Tool for Researchers«, in: Paolo Russo/Rosemary Davis/Claus Tieber (Hg.), Handbook in Screenwriting Studies, London: Palgrave Macmillan UK 2023 [im Druck]. Schüler von Frank Daniels haben nach dessen Tod die Theorie des 8-Sequenzen-Modells veröffentlicht, vgl. Gulino, Paul Joseph: Screenwriting the Sequence Approach, New York u.a.: Continuum 2004, und Gorman, Paul: »Dramatic Structure: Frank Daniel's sequence approach«, online unter https://paulgorman.org/writing/dramatic_structure.html.

26 Pfister, Manfred: Das Drama. Theorie und Analyse, München: Fink 2001, S. 269.

Films folgt dem 3-Akt-Modell überraschend präzise: Der erste Akt nimmt ein Viertel der Laufzeit in Anspruch, der zweite Akt die Hälfte des Films und der dritte Akt das letzte Viertel. In der tabellarischen Übersicht im Anhang ist die Aufteilung ebenso nachzuvollziehen wie die Abfolge einzelner dramaturgischer Stationen, auf die in der detaillierten Analyse eingegangen wird.

Dramaturgie eines Fernsehfilms

In der Dramaturgie von Mulholland Drive manifestiert sich die Besonderheit, dass der Film ursprünglich als Pilot einer Fernsehserie konzipiert wurde (vgl. S. 140), wodurch er noch in der für das Kino überarbeiteten Version die Dramaturgie des fernsehhaften, seriellen Erzählens in sich trägt. Diese drückt sich nicht nur in der Ästhetik aus, in dialogbasierten Szenen, dem Bildformat von 1:1,85 und überwiegend Nahaufnahmen,[27] sondern auch in der Vielzahl von Figuren und parallel geführten eigenen Erzählsträngen, die zueinander im Verhältnis stehen, sich inhaltlich verschränken, aufeinander einwirken und motivisch anreichern. Die Gesamtheit des Werks entsteht durch das Zusammenspiel der verschiedenen Figurenbögen.

So gibt es in Mulholland Drive nicht nur den Haupterzählstrang mit Figur Betty, sondern ab dem zweiten Akt einen zweiten, parallel geführten Handlungsstrang mit der Figur Adam Kesher im Zentrum, in dem sich ähnliche thematische Aspekte reflektieren. Darüber hinaus existieren weitere Erzählstränge: der Intrigenstrang mit Mr. Roque und seinen Helfern der ›Geld-Mafia‹, die Nebenintrige mit dem Auftragsmörder Joe und eine nur über zwei Szenen geführte Nebenhandlung mit einer Figur namens Dan. Die einzelnen Episoden dieser Stränge sind in sich in unchronologischer Reihenfolge angeordnet und unterbrechen, im ersten und zweiten Akt, den chronologisch erzählten Haupterzählstrang. Darüber hinaus existieren weitere Nebenfiguren, die keine eigenen Erzählstränge haben, sondern in den bereits genannten eine Rolle spielen – das gilt auch in spezieller Weise für Rita, vor allem aber für Camilla Rhodes, das ältere Ehepaar, Tante Ruth, Louise Bonner, den Cowboy, Coco und Cookie und die Komparsenfiguren.

---

27 Vgl. auch Chion, Michel: David Lynch, London: BFI 2006, S. 215.

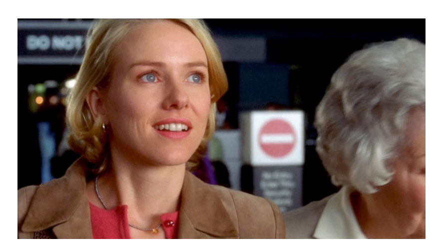
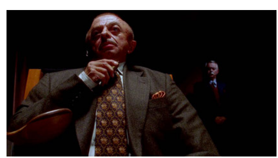




Abb. 1 und 2: die zentralen Handlungsstränge und ihre Mittelpunktfiguren Betty und Adam



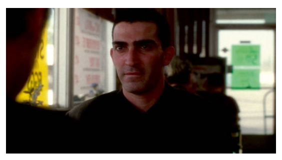


Abb. 3–5: Mr. Roque, Joe und Dan[28]

Die episodische Struktur des Films erzeugt komplexere Bedeutungsbeziehungen, als es in einem geschlossenen Drama mit einer Hauptfigur möglich ist: Zu den auf der linearen Kontinuität von Handlungen und Ereignissen beruhenden »syntagmatischen Beziehungen« kommen Beziehungen der »paradigmatischen« Struktur hinzu, die durch die sich gegenseitig unterbrechenden Handlungsepisoden entstehen.[29] Die jeweiligen Episoden beziehen sich quasi im Querverweis aufeinander, ergänzen, spiegeln, kommentieren oder vervollständigen sich gegenseitig. Durch die paradigmatischen Beziehungen der verschiedenen Episoden zueinander entsteht ein zweites Bezugsystem, das mit den Regeln der Dramaturgie der offenen Form korrespondiert.

In fernsehseriellen Erzählungen hat man es in der Regel nicht nur mit einer Hauptfigur beziehungsweise einer klassischen Heldenfigur zu tun, sondern mit einem Figurenensemble. Die Hauptfigur steht zwar im Zentrum dieses Ensembles, ist aber eher als eine »Mittelpunktfigur« oder als ein »zentrales Ich« aufzufassen.[30]

---

28 Alle Mulholland-Drive-Abbildungen in diesem Buch sind der Studiocanal-Blu-ray Disc von 2017 entnommen, die Timecode-Angaben im Text sind mit TC Std:Min:Sek angegeben.

29 Buckland, Warren: »A sad, bad traffic accident: the televisual prehistory of David Lynch's film ›Mulholland Dr.‹«, in: New review of film and television studies 1 (2003), H. 1, S. 136.

30 Stutterheim: Handbuch Angewandter Dramaturgie, S. 225ff, vgl. auch Lang, Christine: »Neverending Stories? Endings in ›The Sopranos‹, ›Breaking Bad‹ and ›Mad Men‹«, in: Christoph

Die Mittelpunktfigur ist eine dramaturgische Bezeichnung für eine als Stellvertreterin für eine soziale Gruppe agierende Figur, während das zentrale Ich eine Figur bezeichnet, die zwar im Zentrum steht, sich aber von einer Heldenfigur insofern unterscheidet, dass sie nicht zwingend auf ein großes, zu vollendendes und sich in der Katharsis realisierendes Ziel oder die Wiederherstellung eines Idealzustandes gerichtet ist. Zudem kann sie passiver sein als eine klassische Heldenfigur – sie darf zweifeln, zögern und Fehler begehen.[31] Das zentrale Ich ist eine Figur, in der sich das Thema der Narration beispielhaft entfaltet – in MULHOLLAND DRIVE ist es die einer ambitionierten Schauspielerin, deren Ziel, Entwicklung und Handlungsstrang die Basis einer größeren narrativen Gesamtkonstruktion bildet – und deren Geschichte als beispielhafte Ausprägung eines abstrakten Themas in Szene gesetzt ist.

Spiel mit dem Kriminalgenre und der analytischen Dramaturgie

David Lynch nutzt in MULHOLLAND DRIVE die dramaturgisch vertraute Struktur des Kriminalgenres und der »detective story«, in denen zu Beginn der Handlung ein Verbrechen begangen und ein Geheimnis etabliert wird, welches dann in der Filmhandlung sukzessive aufgelöst wird und in der Regel am Ende zur Überführung der Täterin oder des Täters führt. Betty wird zu einer ermittelnden Figur, wie ein Detektiv – nur dass ihre Ermittlungen ins Leere laufen. Die Besonderheit des Films ist, dass der eigentliche detektorische Vorgang in die Form beziehungsweise auf die Rezeptionsebene verlagert wird. David Lynch nutzt das Genre der Detektivgeschichte, um ein Rätselspiel zu spielen, in dem er dazu auffordert, über versteckte Details die Bedeutungen der Motive, Symbole und Metaphern zu enträtseln.[32] Wie später darzustellen sein wird, verlagert er die Lösung des Rätsels auf die implizite Ebene, das heißt sie wird nicht explizit und damit ›justiziabel‹ ausgesprochen, sondern über die sich gegenseitig bestätigenden Metaphern gegeben.

Die Kriminaldramaturgie ist ein Handlungsschema, das immer wieder neu variiert werden kann. Dabei lassen sich zwei dramaturgische Modelle unterschei-

---

Dreher (Hg.): Autorenserien II. Quality TV in den USA / Auteur Series II. Quality TV in the USA and Europe, Paderborn: Fink 2014, S. 141–177, hier S. 153.

31 Stutterheim, Kerstin: »Überlegungen zur Ästhetik des postmodernen Films«, in: Dies./Christine Lang (Hg.), Come and play with us. Dramaturgie und Ästhetik im postmodernen Kino, Marburg: Schüren 2013, S. 39–87, hier S. 48.

32 Verborgene Hinweise, Referenzen oder Bedeutungen, die innerhalb des Films aufgespürt werden sollen, werden auch als »Easter eggs« bezeichnet. Diese versteckten Angebote rekurrieren, so Jan Diestelmeyer, auf die Videospielgeschichte, vgl. Diestelmeyer, Jan: »Intermediale Architektur der Film-DVD«, in: Rainer Leschke/Jochen Venus (Hg.), Spielformen im Spielfilm: Zur Medienmorphologie des Kinos nach der Postmoderne, Bielefeld: transcript 2007, S. 389–416, hier S. 399.

den: Entweder kennen die Zuschauenden den oder die Täter*in genauso wenig wie die ermittelnde Figur oder sie haben dieser gegenüber einen Informationsvorsprung. Im ersten Fall kann entweder die Handlung dann einsetzen, wenn das Verbrechen bereits ausgeführt wurde, oder die Ausführung des Verbrechens ist Teil der Handlung, wird aber auf eine Weise gezeigt, mit der entscheidende Informationen vorenthalten werden.[33] In dieser Art sind »Whodunits« strukturiert, wie man sie aus Agatha-Christie-Verfilmungen mit den Detektivfiguren Hercule Poirot oder Miss Marple kennt oder auch aus den Plots des derzeit immer noch berühmtesten Detektivs Sherlock Holmes. Das Whodunit-Schema setzt vor allem auf Rätselspannung, deren Wirkungsintention auf Spannungs- und Überraschungseffekte oder auf spielerisch-intellektuelle Kombinatorik zielt.[34] Im zweiten, davon abweichenden dramaturgischen Modell haben die Zuschauenden dagegen einen Informationsvorsprung und kennen im Gegensatz zur Detektivfigur den oder die Täter*in. In dieser Struktur liegt die Aufmerksamkeit dementsprechend nicht auf dem Wer, sondern auf dem Wie.[35] Paradigmatisch wird das Schema beispielsweise in der Fernsehserie COLUMBO (USA 1968–1978, NBC) angewendet. In solcher »S/hedunit«-Dramaturgie wird aus dem Umstand, dass die ermittelnde Figur unwissend ist, theatralisches Kapital geschlagen, den darstellerischen Möglichkeiten des Schauspiels wird hier größerer Raum gegeben als im »Whodunit«, in dem die Plotstruktur dominant ist.[36]

Dramaturgische Grundlage für das Kriminalgenre überhaupt ist das analytische Drama, das auch als Enthüllungsdrama bezeichnet wird. Das klassische analytische Drama ist nicht mit dem Kriminalgenre identisch, aber teilt mit diesem eine zeitliche Grundstruktur, in der die Erzählung weniger »durch das situationsverändernde Handeln der Figuren geprägt [ist] als durch ihre Erkenntnis der Vergangenheit, die vor der eigentlichen Dramenhandlung liegt«[37]. Analytische Strukturen finden sich

---

33 August: Dramaturgie des Kriminalstückes, S. 65.

34 Vgl. Pfister: Das Drama, S. 86f.

35 August: Dramaturgie des Kriminalstückes, S. 65.

36 Ebd., S. 101, 104.

37 Marx, Peter W.: »Analytisches Drama«, in: Dieter Lamping (Hg.): Handbuch der literarischen Gattungen, Stuttgart: Kröner 2009, S. 9–11, hier S. 110. Peter M. Boenisch betont, dass der Begriff des »Analytischen Dramas« nicht im dramaturgischen Diskurs verankert ist, sondern dem strukturalistischen Diskurs der Literaturwissenschaft der 1960er- und 1970er-Jahre entstammt. Vgl. Boenisch, Peter M.: »Annäherung an das Drama in analytischer Perspektive: Grundelemente (2): Formprinzipien der dramaturgischen Komposition«, in: Peter W. Marx (Hg.), Handbuch Drama. Stuttgart: Metzler 2012, S. 122–144, hier S. 137f. Weitere Einflüsse stammen aus dem »Pièce bien faite« (dem »gut gebauten Stück«). Vgl. Stutterheim: Handbuch Angewandter Dramaturgie, S. 237ff.; Matt, Peter von: Die Intrige. Theorie und Praxis der Hinterlist, München: Hanser 2006, S. 459.

beispielsweise auch in Familiendramen wie Festen/Das Fest (DNK 1998, R.: Thomas Vinterberg) oder Le Passé/Das Vergangene (F/I 2013, R.: Asghar Farhadi), in denen die dramatischen Konflikte von Ereignissen in der Vergangenheit geprägt sind.

Als Urstück dieser Bauform gilt Sophokles' *König Ödipus* (429–425 v. Chr.), das von Friedrich Schiller begriffsbildend als analytisch bezeichnet wurde: »Der Oedipus ist gleichsam nur eine tragische Analysis. Alles ist schon da, und es wird nur herausentwickelt.«[38] Für die analytische Struktur eines Dramas ist es nicht entscheidend, ob die Rezipierenden über die zur Aufdeckung kommenden Sachverhalte bereits Bescheid wissen oder nicht.[39] So liegt in *König Ödipus* zwar ein kriminalistisches Element vor, da der Mörder von König Laios gesucht wird und Ödipus mit der Suche beauftragt wird. Die Rezipierenden werden dann bereits im zweiten Aufzug über die anstehende Aufdeckung informiert, indem Sophokles den Seher Teiresias zu Ödipus sprechen lässt: »Des Mannes Mörder, den du suchst, sag ich bist du!«[40]

Es sind der retrospektive Charakter und die Bauform des detektorischen Erzählens, die das analytische Drama auszeichnen.[41] Ein Handlungsschema, mit dem Heinrich von Kleist in *Der zerbrochene Krug* (1808/11) und später auch Henrik Ibsen in seinen Stücken gearbeitet haben. Zudem ist die Struktur der Figur Ödipus Vorbild für eine Vielzahl der Hauptfiguren in Filmen des »unzuverlässigen Erzählens«, die jeweils herausfinden, dass es sich bei dem oder der gesuchten Schuldigen um sie selbst handelt.

Ein wesentliches Element des Kriminalgenres mit den genannten Strukturen ist die Art und Weise des Erzählens. Nicht nur die Figuren haben Geheimnisse, täuschen und verschweigen Dinge, sondern auch die Autor*innen: »Beide ziehen Red [H]errings über den Weg, das heißt, sie inszenieren kunstreich Ablenkungen, legen falsche Spuren und wecken irrige Vermutungen. Der Mörder lenkt Verfolger von sich ab; der Erzähler verhindert, daß der Leser frühzeitig den Täter erkennt.«[42] Für das filmische Erzählen bieten dabei sowohl die textlichen als auch die ästhetisch-

---

38 Schiller, Friedrich: Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Nr. 375 (1797), Friedrich Schiller Archiv Jena, online unter www.briefwechsel-schiller-goethe.de/?p=1378. Vgl. auch August: Dramaturgie des Kriminalstückes, S. 66; Szondi, Peter: Schriften I. Theorie des modernen Dramas, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1978, S. 22f.

39 Sträßner, Matthias: Analytisches Drama, München: Fink 1980, S. 31. Peter Szondi beschreibt, dass das Athener Publikum mit dem Ödipusmythos vertraut war; insofern war es interessanter, das Erleben der Hauptfigur ins Zentrum zu stellen (Theorie des modernen Dramas, S. 23f.).

40 Sophokles: König Oedipus, Stuttgart: Reclam 2002, S. 19; vgl. auch Sträßner: Analytisches Drama, S. 10.

41 Sträßner: Analytisches Drama, S. 37f.

42 Matt: Die Intrige, S. 456.

darstellerischen Mittel eine Möglichkeit der »Inszenierungsintrige« – ein Begriff, der im Folgenden zur Bezeichnung einer speziellen Strategie des filmischen Erzählens benutzt wird und der inspiriert ist von Peter von Matt, der im Kontext von literarischen Verfahren die »Intrigentätigkeit des Autors« erwähnt.[43]

Im Zusammenhang mit der Inszenierungsintrige ist der Red Herring ein Mittel, falsche Fährten zu legen und Zuschauende zu veranlassen, zu unzutreffenden Annahmen, Prognosen und Zusammenhangshypothesen zu gelangen.[44] Die Inszenierungsintrige lädt die Rezipierenden zu einem intellektuellen Spiel und zum Mitdenken ein, zu einem fiktiven Wettlauf mit einer Detektivfigur, dabei muss sie zu ihrem Gelingen hinter die Wahrnehmbarkeit zurücktreten und die Rezipierenden glauben machen, dass sie selbstständig erraten, was der oder die Autor*in zu verbergen sucht.[45]

Dramaturgie des »unzuverlässigen Erzählens«

Der Begriff des »unzuverlässigen Erzählens« (»unreliable narration«) geht zurück auf Wayne C. Booth, von dem er in den 1960er-Jahren in die Literaturwissenschaft eingeführt wurde.[46] Anschließend wurde er von der Filmwissenschaft übernommen. Mittlerweile sind hier mehrere deutschsprachige Sammelbände und viele Texte erschienen, in denen auch MULHOLLAND DRIVE thematisiert wird.[47]

Dem »unzuverlässigen Erzählen« werden Filme zugeordnet, in denen die Inszenierungsintrige eine besondere Qualität annimmt. Unzuverlässigkeit wird dabei nicht allein der Figurenebene zugeschrieben, sondern auch dem Erzählprozess selbst. Um diese Ebenen voneinander trennen zu können, empfiehlt der

---

43 Ebd., S. 455. Anders als in literarischen Verfahren verteilt sich im Film die Informationsvergabe auf verschiedene ästhetische Mittel und damit auch auf künstlerische Entscheidungsträger*innen. Der Begriff bezweckt, diesen Umstand zum Ausdruck zu bringen, anders als beispielsweise es eine »Intrigentätigkeit der Regie« tun würde.

44 Hartmann: Von roten Heringen und blinden Motiven, S. 34.

45 Im Zusammenhang mit dem seriellen Erzählen und einer mit diesem assoziierten Wiederholungsstruktur vgl. auch Eco, Umberto: Über Spiegel und andere Phänomene, München: dtv 1993, S. 160.

46 Booth, Wayne C.: The Rhetoric of Fiction, Chicago u.a.: University of Chicago Press 1961, S. 158f.

47 Zum »unzuverlässigen Erzählen« vgl. Liptay, Fabienne/Wolf, Yvonne (Hg.): Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen im Film, München: edition text + kritik 2005; Helbig, Jörg: ›Camera doesn't lie‹. Spielarten erzählerischer Unzuverlässigkeit im Film, Trier: WVT 2006; vgl. auch Maske und Kothurn 53, H. 2. Über die Verschiebung des Begriffs aus der Literatur- in die Filmwissenschaft vgl. Brütsch: Von der ironischen Distanz zur überraschenden Wendung; zu MULHOLLAND DRIVE Orth: Lost in Lynchworld; Alaine, Monta: Surreales Erzählen bei David Lynch: Narratologie, Narratographie und Intermedialität in ›Lost Highway‹, ›Mulholland Drive‹ und ›Inland Empire‹, Stuttgart: ibidem 2015.

Literaturwissenschaftler Manfred Pfister die Unterscheidung in ein inneres und ein äußeres Kommunikationssystem.[48] Das »innere Kommunikationssystem« sei das des Textes und beziehe sich auf die dargestellte Welt der Figuren. Das »äußere Kommunikationssystem« dagegen bezeichne die Ebene des Vermittelns, der Darstellung und damit die Kommunikation zwischen Autor*innen und Rezipierenden.[49] Figuren lügen und enthalten anderen Figuren etwas vor, für das unzuverlässige Erzählen ist aber vor allem das Vorenthalten von Informationen durch die besondere Gestaltung des Plots relevant, also Aspekte auf der Ebene des äußeren Kommunikationssystems. Inszenierungsintrigen im »unzuverlässigen Erzählen« arbeiten also nicht nur am Verdächtigmachen von Figuren, um beispielsweise von dem oder der wahren Täter*in abzulenken, sondern sie wirken sich auf die gesamte Gestaltung der Fabel und alle erzählerischen Informationsvergaben aus, indem sie die erzählte Welt so darstellen, dass Zuschauende zu »falschen Hypothesen bezüglich des Realitätsstatus einzelner Figuren, bestimmter Handlungen oder ganzer Welten verleitet werden«[50]. Als »unzuverlässig« bezeichnet werden Filme, deren erzählende und darstellende Instanzen von Rezipierenden als irreführend und fehlinformierend erfahren werden. Über den tatsächlichen Status der dargestellten Welt erfahren sie erst am Ende etwas, durch eine überraschende Wendung oder Aufdeckung, wobei sie dann das Gesehene retrospektiv neu zu bewerten haben.[51] In The Usual Suspects beispielsweise stellt sich in der dramaturgischen Auflösung heraus, dass es sich bei der Figur Roger »Verbal« Kint (dargestellt von Kevin Spacey) um einen Intriganten handelt und dass er selbst der gesuchte Täter ist. Zudem wird aufgelöst, dass das dargestellte Geschehen nicht eine objektive Darstellung war, sondern Abbildung der vom Intriganten selbst erzählten Version der Geschichte. Als Erzähler aus dem Off hat er dabei nicht gelogen, sondern nur ›ausgeschmückt‹.[52] Die Intrige findet so nicht nur auf der Handlungsebene statt, sondern wird auch über die Art und Weise der ästhetischen Vermittlung geführt. Dieses Verfahren greift in etwa das von Agatha Christies *The Murder of Roger Ackroyd* (1926) auf, in dem sich am Ende der Erzähler selbst als der gesuchte Mörder entpuppt – auch er hat,

48 Pfister: Das Drama, S. 20f.

49 Ebd., S. 20ff. Zum Unterschied zwischen dem »Erzählen« und »erzählter Welt« vgl. Martínez/Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie, S. 22ff.; auch Liptay, Fabienne/Wolf, Yvonne: »Einleitung: Film und Literatur im Dialog«, in: Dies.: Was stimmt denn jetzt?, S. 12–18, hier S. 16f.

50 Brütsch: Von der ironischen Distanz zur überraschenden Wendung, S. 2.

51 Hartmann: Von roten Heringen und blinden Motiven, S. 34.

52 Vgl. auch Stutterheim, Kerstin: Modern Film Dramaturgy. An Introduction, Berlin: Lang 2019, S. 114f.; Lahde, Maurice: »Der Leibhaftige erzählt. Täuschungsmanöver in ›The Usual Suspects‹«, in: montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation, 11 (2002), H. 1, S. 149–179; Krützen: Dramaturgien des Films, S. 92–110.

wie er am Ende des Buchs betont, uns »nicht angelogen«, sondern nur Wesentliches ausgelassen.[53]

In einer anderen Spielart des »unzuverlässigen Erzählens« erleben Rezipierende die erzählte Welt gemeinsam mit der Hauptfigur und erfahren gegen Ende, dass dieses Erleben an die subjektive Perspektive der Hauptfigur gekoppelt war.[54] Hierfür wird häufig der Begriff der »internen Fokalisierung« herangezogen, den Gérard Genette für die Analyse literarischer Werke entwickelte.[55] Die interne Fokalisierung bezeichnet die Perspektivierung des Handlungsgeschehens aus dem Blickwinkel der Hauptfigur, im Unterschied zur »Nullfokalisierung« und der »externen Fokalisierung«. Die Nullfokalisierung entspricht der Perspektive eines auktorialen und allwissenden Erzählenden, während bei der externen Fokalisierung der Erzählende weniger weiß als die Figuren und sie nur von außen beschreibt. Bei der internen Fokalisierung im Film können subjektive oder innere Vorstellungsbilder zu Tatsachen erhoben werden.[56] In THE SIXTH SENSE beispielsweise wird die erzählte Welt an die Wahrnehmung der Hauptfigur Malcolm anverwandelt. Erst kurz vor Ende wird explizit gemacht, dass nicht die anderen tot sind, sondern er selbst. In SHUTTER ISLAND finden die Zuschauenden mit der Hauptfigur Edward heraus, dass er in einer imaginären Vorstellungswelt gelebt hat. Die eigentlich an ihn gestellte Aufgabe war, der Wahrheit ins Gesicht zu schauen und zu erkennen, dass er selbst der gesuchte Patient ist. In BLACK SWAN entpuppt sich für die Hauptfigur und für uns: Ihr eigentlicher Feind war sie selbst. In FIGHT CLUB wird zum Ende hin aufgelöst, dass es sich bei zwei Figuren eigentlich um denselben Charakter handelt. Und auch in MULHOLLAND DRIVE steht am Ende eine solche Erkenntnis der Hauptfigur Diane über sich und ihre Verkennung – dies wird den Zuschauenden nur weit weniger explizit als in den anderen Filmen vermittelt.

Dramaturgisch wird dieses an die Figur gekoppelte Miterleben auch als »Mitaffekt« bezeichnet – gegenüber dem »Eigenaffekt«, der durch einen Wissensvorsprung der Rezipierenden entsteht und der ›für sich selbst‹ erlebt wird. In der Filmtheorie ist der Eigenaffekt vor allem durch die von Alfred Hitchcock beschriebene »Suspense« und dem Beispiel mit der Bombe unter dem Tisch bekannt.[57] Peter Rabenalt hat zudem dargelegt, dass diese beiden dramaturgischen Affekttypen wesentliche Bedeutung für die narrative Struktur eines dramatischen Werks haben und möglicherweise bereits von Aristoteles in der *Poetik* durch die Unterscheidung

---

53 Vgl. Martínez/Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie, S. 109.

54 Brütsch: Von der ironischen Distanz zur überraschenden Wendung, S. 2.

55 Genette, Gérard: Die Erzählung, Paderborn: Fink 2010, S. 121; vgl. auch Kuhn: Filmnarratologie, S. 119.

56 Vgl. Koebner, Thomas: »Was stimmt den jetzt? ›Unzuverlässiges Erzählen‹ im Film«, in: Liptay/Wolf: Was stimmt denn jetzt?, S. 19–38, hier S. 34.

57 Truffaut, François: Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?, München: Heyne 2003, S. 64.

von »Mitleid« und »Furcht« beschrieben wurden: Mit dem fiktionalen Charakter zu leiden bedeute, seine Affekte zu teilen, was es zum wesentlichen Bestandteil des Konzepts der »Einfühlung« macht.[58] Das Fürchten entstehe dagegen dadurch, dass man um die Gefahr wisse, in der die unwissende Figur schwebt.[59]

Auch in Mulholland Drive wird mit der internen Fokalisierung als Mittel des Miterlebens gearbeitet, insofern der ontologische Status der Welt, in der sich die Figur Betty bewegt, nicht explizit mitgeteilt wird. Erst mit dem Auftauchen der Figur Diane und schließlich durch deren Selbstmord stellt sich das mit Betty Miterlebte als Traumgeschehen dar. Dabei wird eine kurze Sequenz zu Beginn des Films in Erinnerung gerufen, die das Träumen als solches – absichtlich unauffällig – markiert hatte. Diese unauffälligen Markierungen sind wesentlich für die retrospektive Beurteilung des Geschehens seitens der Rezipierenden.

Das Gelingen des Mitaffekts am Ende einer Inszenierungsintrige setzt eine gewisse Glaubwürdigkeit des Dargestellten voraus. Die hängt von einer Grundbedingung der filmischen Rezeptionsästhetik ab, denn anders als in literarischen Werken muss im Film mit der Evidenz des Sichtbaren umgegangen werden. Zuschauende bekommen die Welt nicht nur erzählt, sondern vor Augen geführt, das heißt sie werden Augenzeug*innen und sind quasi an den Ereignissen beteiligt.[60] Das hat zur Folge, dass die Ereignisse und Handlungen der dargestellten Welt für die Augenzeug*innen in zwei logischen Zusammenhängen funktionieren müssen, sowohl als Darstellung des explizit erzählten Plots als auch der implizit erzählten Story (vgl. S. 55). Wenn dies nicht berücksichtigt wird, wie beispielsweise in Stage Fright/Die Rote Lola (USA/UK 1950, R.: Alfred Hitchcock), erscheint die Auflösung als relativ willkürlich: Zu Beginn des Films wird von einem Erzähler ein Tathergang geschildert, den die Zuschauenden auch vorgeführt bekommen. Später entpuppt sich das

---

58 Vgl. auch Curtis, Robin: »Einführung in die Einfühlung«, in: Gertrud Koch/Dies. (Hg.), Einfühlung. Zur Geschichte und Gegenwart eines ästhetischen Konzepts, Paderborn: Fink 2009, S. 9–29.

59 Rabenalt, Peter: Filmdramaturgie, Berlin/Köln: Alexander 2011, S. 58. Er bezieht sich dabei auf ein Konzept von Lew S. Wygotski, die psychologischen Vorgänge bei der Rezeption von Kunst beschreibt (Die Psychologie der Kunst, Dresden: Verlag der Kunst 1976, S. 241). Die Unterscheidung von Figuren- und Zuschauer*innenwissen und deren Relationen zueinander werden auch von Manfred Pfister vorgenommen, dabei in drei Möglichkeiten aufgeteilt: in eine »diskrepante Informiertheit« – also entweder der Informationsvorsprung oder der Informationsrückstand der Zuschauenden – und eine »kongruente Informiertheit« – bei der der Wissensstand beider sich decke. Nach Pfister gibt es jedoch nur wenige dramatische Texte, in denen es eine durchgängige kongruente Informiertheit gibt, sie stelle sich zumeist erst am Dramenende in der dramaturgischen Auflösung her (Das Drama, S. 79ff. und 86).

60 Lotman, Jurij M.: Probleme der Kinoästhetik. Einführung in die Semiotik des Films, Frankfurt am Main: Syndikat 1977, S. 21. Vgl. auch Voss, Christiane: »Fiktionale Immersion«, in: Gertrud Koch/Dies. (Hg.), ›Es ist, als ob‹. Fiktionalität in Philosophie, Film- und Medienwissenschaft, München: Fink 2009, S. 127–138, hier S. 128.

Geschehen dann als Lüge des Erzählers, der der eigentliche Täter ist.[61] In der Darstellung gab es keinerlei Hinweise auf eine Doppelbedeutung, sodass die Auflösung das zuvor Dargestellte nun dementiert.

In MULHOLLAND DRIVE sowie den anderen erwähnten Filmen wird durch eine Doppelcodierung des Dargestellten mit der Wahrnehmung der Rezipierenden gespielt, die nicht sofort erkennen sollen, dass es sich bei der dargestellten Perspektive auf die diegetischen Ereignisse um eine interne Fokalisierung handelt. Gleichzeitig soll die Darstellung der retrospektiven Beurteilung der Ereignisse als glaubwürdig standhalten. So bekommen die Zuschauenden genau so viel beziehungsweise so wenig zu sehen, dass sich die zweite Bedeutung der ersten Wahrnehmung entzieht. Man muss den Film (mindestens) noch einmal sehen, um zu erkennen, was einem beim ersten Mal entgangen ist und was schon als Hinweis auf den eigentlichen Status der erzählten Welt hätte gedeutet werden können. Dieses Spiel mit der Wahrnehmung rückt den kommunikativen Charakter des filmischen Erzählens in den Vordergrund. Zuschauende werden eingeladen, sich kognitiv zu beteiligen und sich selbst in Beziehung zum Werk zu setzen – was wiederum ein wesentlicher Bestandteil der Rezeptionsvereinbarung in der postmodernen Filmästhetik ist (vgl. S. 74).[62]

Die Doppelgängerin als aufgespaltene Hauptfigur

> Ein (Film)Star ist zugleich lebendiges Wesen und bloße Erscheinung, zugleich eine wirklich existierende Person und eine Phantomgestalt. Ein (Film)Star ist nie »sich selbst«, niemals nur »eins«.
> *Victor I. Stoichiță* [63]

Der Begriff der »Figur« ist zu unterscheiden von dem des fiktionalen »Charakters«, der einer Person des realen Lebens nachgebildet ist. Bei einer Figur handelt es sich

---

61 Britta Hartmann bezeichnet das »unzuverlässige Erzählen« in STAGE FRIGHT als »semantische Lüge«: »[…] der von der lügenden Voice-over des homodiegetischen Erzählers begleitete Flashback [stellt] einen Fall von misreporting dar, eine semantische Lüge, weil er nicht ein tatsächliches Erlebnis des vermeintlich sich erinnernden, tatsächlich aber lügenden ›character narrator‹ szenisch repräsentiert, sondern Erfundenes für Erlebtes ausgibt.« (Von roten Heringen und blinden Motiven, S. 44). Vgl. auch Schlickers, Sabine: »Lüge, Täuschung und Verwirrung. Unzuverlässiges und ›verstörendes Erzählen‹ in Literatur und Film«, in: DIEGESIS: Interdisziplinäres E-Journal für Erzählforschung 4 (2015), H. 1, S. 49–67, online unter www.diegesis.uni-wuppertal.de/index.php/diegesis/article/download/190/258.

62 Stutterheim: Überlegungen zur Ästhetik des postmodernen Films, S. 58.

63 Stoichiță, Victor I.: Der Pygmalion-Effekt. Trugbilder von Ovid bis Hitchcock, München: Fink 2011, S. 197.

immer um etwas intentional Konstruiertes und Artifizielles.[64] Eine Figur kann daher auch aus verschiedenen Elementen bestehen, sie kann zum Beispiel in zwei oder mehr Erscheinungsformen oder Varianten eines fiktionalen Charakters aufgespalten auftreten.[65]

In einem aufgespaltenen Charakter reflektiert sich zunächst das Doppelgängermotiv. Das Doppelgängermotiv zählt zu den romantisch-unheimlichen Tropen des literarischen Erzählens, das schon früh in der Filmgeschichte zu einem spezifisch filmischen Motiv wurde, mit dem der Film, wie Friedrich Kittler weiter schreibt, seine eigene Funktionsweise, die »Verdoppelung von Körpern«, ausstelle.[66] Die Filmtechnik ermöglicht durch Doppelbelichtung und Splitscreen die visuelle Verdopplung von Figuren. Als erster Film, in dem diese von Kameramann Guido Seeber technisch möglich gemacht und erzählerisch genutzt wird, gilt Der Student von Prag (D 1913, R.: Hanns Heinz Ewers, Stellan Rye).[67] Hier verkauft ein Student in einem Teufelspakt sein Spiegelbild, welches sich daraufhin aus dem Spiegel löst und seinem ursprünglichen Träger als Person und nun Antagonist gegenübertritt. Der Film variiert damit eine der berühmtesten Ausformungen des Doppelgängermotivs in der Literatur: *Der seltsame Fall von Dr. Jekyll und Mr. Hyde* von Robert Louis Stevenson (1850).

Das Doppelgängermotiv ist einerseits ein psychologisches Motiv, als über dieses die Ambivalenz Gestalt annehmen kann, »die unsere Beziehungen zu relevanten Anderen und zu uns selbst kennzeichnet«.[68] In dramaturgischer Hinsicht hilft das Motiv der Doppelgängerin, innere Figurenkonflikte veräußerlichen zu können und

64 Pfister: Das Drama, S. 221. Vgl. auch Kretz, Nicolette: »Annäherung an das Drama in analytischer Perspektive«, in: Peter M. Marx: Handbuch Drama. Stuttgart 2012, S. 105–121, hier S. 105.

65 Stutterheim: Überlegungen zur Ästhetik des postmodernen Films, S. 69. Vgl. auch Vernet, Marc: »Die Figur im Film«, in: montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation 15 (2006), H. 2, S. 11–44, hier S. 7.

66 Kittler, Friedrich: »Romantik – Psychoanalyse – Film: eine Doppelgängergeschichte«, in: Ders. (Hg.): Draculas Vermächtnis. Technische Schriften, Leipzig: Reclam 1993, S. 81–104, hier S. 94ff.

67 Das Doppelgängermotiv taucht im frühen deutschen Film häufiger auf, z.B. in Der Andere (D 1913, R.: Max Mack), Golem (D 1915, R.: Paul Wegener und Heinrich Galeen), Das Cabinett des Dr. Caligari (D 1920, R.: Robert Wiene), Phantom (D 1922, R.: Friedrich Wilhelm Murnau) u.a. (vgl. ebd., S. 98). Für Der Student von Prag als »erstem deutschen Kunstfilm« sind zudem wichtige Bezugspunkte E.T.A. Hoffmanns Die Geschichte vom verlornen Spiegelbilde aus Die Abenteuer der Sylvester-Nacht (1815) und Goethes Faust (1808), vgl. Schlüpmann, Heide: »Je suis la solitude: Zum Doppelgängermotiv in ›Der Student von Prag‹«, in: Karola Gramann/Gertrud Koch/Heide Schlüpmann (Hg.), Frauen und Film, Frankfurt am Main: Stroemfeld/Roter Stern 1984, S. 10–24, hier S. 12.

68 Schweppenhäuser, Gerhard: Ästhetik: Philosophische Grundlagen und Schlüsselbegriffe, Frankfurt am Main u.a.: Campus 2007, S. 101.

sie dramatisch überhaupt aufführbar zu machen.[69] Die Protagonistin kann hierüber mit sich selbst in Dialog treten. So handelt es sich auch bei den zentralen weiblichen Figuren in MULHOLLAND DRIVE um Doppelgängerinnen, beziehungsweise um einen in zwei Figuren aufgespaltenen Charakter. Einmal existiert die Figur der Schauspielerin Diane und einmal die Figur Betty, wobei Letztere eine idealisierte Selbstvorstellung der Ersteren ist (vgl. Abb. 32–34, S. 95). Diane ist eine erfolglose Schauspielerin, Betty dagegen ein angehender Star. Hinzu kommen weitere Abspaltungsidentitäten, auf die später eingegangen wird.[70] Die Konstellation und das Verhältnis der Figuren zueinander werden dabei auf der ersten Ebene nicht offengelegt, sondern eben dies die Zuschauenden herauszufinden zu lassen ist Teil der jeweiligen Erzählstrategie.

Hinsichtlich der Figurendramaturgie bedeutet das, dass der auf der Ebene des Plots etablierte äußere Konflikt der Hauptfigur – als Schauspielerin eine begehrte Traumrolle zu bekommen und das Geheimnis einer Unbekannten zu lösen – als eine Art dramatischer ›Aufhänger‹ für den eigentlich zentralen Konflikt fungiert. Und dieser stellt sich als ein innerer Konflikt einer Schauspielerin dar, die nicht akzeptieren kann, dass sie etwas Begehrtes verloren hat. Dieses Begehrte ist ein Phantasma, und genau genommen ein Bild, das Diane sich in einer mediatisierten Lebenswelt von sich selbst gemacht hat. Damit reflektiert sich im inneren Konflikt der Protagonistin das zentrale Thema des Films, das die Frage nach dem Wesen von Identität in mediatisierten Zeiten umkreist (vgl. S. 58).

Sprach-Bild-Spiele: metaphorisches Erzählen

> David is directing in metaphors.
> *Laura Harring*[71]

David Lynch hat in seinen Filmen eine spezielle Filmsprache entwickelt, die auf einem Umgang mit poetischen Tropen wie Metaphern und Metonymien basiert.[72] Vor

69 Stutterheim: Überlegungen zur Ästhetik des postmodernen Films, S. 69.

70 Mit einer ähnlichen Aufspaltung von Figuren hat David Lynch bereits zuvor in TWIN PEAKS I–II (USA 1990/91, ABC) sowie LOST HIGHWAY (USA 1997) gearbeitet. In LOST HIGHWAY können sowohl die Figuren Fred und Pete als auch Reneé und Alice als zwei Varianten eines Charakters aufgefasst werden.

71 Vgl. ON THE ROAD TO MULHOLLAND Drive (bei TC 00:09:21) auf der MULHOLLAND DRIVE Bluray Disc Studiocanal Collection 2017.

72 Eine »Metonymie« ist wie die »Metapher« eine Trope, ein Mittel der uneigentlichen Ausdrucksweise. Das eigentlich Gemeinte wird durch etwas anderes ersetzt, »das in einer realen geistigen oder sachlichen Beziehung zu ihm steht«. Vgl. Schweikle, Günther und Irmgard: Metzler-Literatur-Lexikon. Begriffe und Definitionen, Stuttgart: Metzler 1990, S. 303 s.v.

allem in Mulholland Drive basiert der so entstehende spezifische Stil überwiegend aus einem kreativen Umgang mit der Doppelbedeutung von sprachlichen Ausdrücken, vor allem mit Sprachmetaphern, die er rücküberführt in eine visuelle Darstellung. Bereits die Grundidee des Films basiert auf einer Metapher: »einen Traum leben«, die »Traumstadt« Hollywood, und eine »Traumrolle« bekommen …

Über metaphorische Bedeutungen realisiert sich in den Bildern des Films die zweite Bedeutungsschicht. Mit Johan Huizinga kann man für Lynch geltend machen: »Hinter einem jeden Ausdruck für etwas Abstraktes steht eine Metapher, und in jeder Metapher steckt ein Wortspiel.«[73] Wie Peggy Reavey – Künstlerin, Lynchs erste Ehefrau und Mitwirkende bei seinen frühen Filmen – es ausdrückt, habe Lynch einen Weg gefunden, »sich die Wörter dienstbar zu machen«[74], also visuelle Ideen zu entwickeln, die aus Sprachbildern entstehen. Zwar betont Lynch selbst immer wieder sein ambivalentes Verhältnis zur Sprache und weigert sich, zu seinen Filmen sich sprachlich erklärend zu äußern: »Film is its own language … it's a horrible shame to translate that language back into words.«[75] Dennoch bringt er auch zum Ausdruck, dass Sprache eine Quelle der Inspiration sei. (Schon in seinem ersten Kurzanimationsfilm The Alphabet [1968] zelebriert Lynch ein Eigenleben der Sprache und der Buchstaben.) Seine Ideen, so Chris Rodley, hätten oft eine abstrakte Gestalt, aber »sie verstecken sich nicht, wir erkennen sie nur auf den ersten Blick nicht. Wenn wir unseren Augen und Ohren trauen, wird die kühne Direktheit dieser abstrakten Bilder klar«[76].

Die Metapher im Film

Schon Aristoteles beschreibt die Sprachmetapher als für die Dichtkunst von besonderer Relevanz: »Die Metapher ist die Übertragung eines Worts, das [eigentlich] der Name für etwas anderes ist, entweder von der Gattung auf die Art oder von der Art auf die Gattung oder von einer Art auf eine [andere] Art oder gemäß einer Analogie.«[77] Nach Aristoteles hat die Metapher eine Veranschaulichungsfunktion, in der sich Verwandtschaften erkennen lassen.[78] In der Metapher werden Strukturähnlichkeiten, sachliche, gedankliche oder bildliche Ähnlichkeiten von einem auf etwas

---

73 Huizinga, Johan: Homo Ludens: Vom Ursprung der Kultur im Spiel, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1987, S. 13.

74 Peggy Reavey zit. n. Rodley, Chris: Lynch über Lynch, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 2006, S. 50.

75 Lynch in The Tonight Show mit Jay Leno auf NBC am 31.10.2001, zit. n. Todd, Antony: Authorship and the Films of David Lynch: Aesthetic Receptions in Contemporary Hollywood, London u.a.: Tauris 2012, S. 149.

76 Rodley: Lynch über Lynch, S. 11.

77 Aristoteles: Poetik, S. 29.

78 Ebd., S. 33.

anderes übertragen. Dabei hilft die Anschaulichkeit des Visuellen, etwas Abstraktes vorstellbar zu machen, etwa mit metaphorischen Redefiguren wie: »Der Kreis schließt sich«, »von der Bildfläche verschwinden«, »die Welt als Bühne« usw. Mithilfe von Metaphern werden Begriffe für in der Kultur neu Auftauchendes erfunden, und ohne Metaphern hätte man für viele Erscheinungen in der Welt kein Vokabular, vor allem nicht für Unsinnliches und Abstraktes.[79] Zudem gibt es philosophische Sachverhalte, die überhaupt erst und nur durch eine Metapher ausgedrückt werden können, »die einen Begriff nicht nur ersetzen«, sondern ihn zuallererst setzen »und dergestalt einen Sachverhalt denkbar machen«.[80] Der Metapher ist zudem strukturell Ambiguität eingeschrieben. Sie bietet eine Möglichkeit, die »Einheit von Identität und Nichtidentität nicht nur denkbar, sondern zugleich auch erfahrbar zu machen.«[81] Hierin entspricht die Metapher dem grundsätzlichen Wesen einer künstlerischen Dialektik, in der Bedeutungen dadurch geschaffen werden, dass zwei verschiedene Systeme zusammengebracht sind. Wie Jurij M. Lotman es beschreibt, ist der »Zusammenstoß von Elementen verschiedener Systeme (sie sollen sowohl entgegengesetzt als auch vergleichbar, d.h. auf einer abstrakten Ebene einheitlich sein)« ein Mittel, »um künstlerische Bedeutungen zu schaffen. Darauf basieren [auch] semantische Effekte vom Typ der der Metapher und andere künstlerische Bedeutungsträger.«[82] Die Metapher sowie die Kunst gleichen sich demnach in dem Versuch, die Grunderfahrung der Ambiguität, dass »das Eine und Selbe zugleich ein anderes ist, im Denken begreifbar zu machen«[83]. Über metaphorische Bedeutungen werden Bilder zu einer ästhetischen Form, in der nicht Wirklichkeit abgebildet wird, sondern vielmehr eine »auf Wirklichkeit verweisende intellektuelle Anschauung« erzeugt wird.[84]

In der Filmwissenschaft liegt eine Vielzahl von Ansätzen vor, die der Frage nach dem Wesen der Filmmetapher nachgehen.[85] Vor allem im Stummfilm ist das metaphorische Erzählen von außerordentlicher Bedeutung. Boris M. Eichenbaum beschrieb die Filmmetapher 1927 als »eine Art visuelle Realisierung der Sprachme-

79 Holz, Hans Heinz: Art. »Metapher«, in: Hans Jörg Sandkühler (Hg.), Enzyklopädie zu Philosophie und Wissenschaft, Bd. 3, Hamburg 1990, S. 378–383, hier S. 19.

80 In Bezug auf Bruno Snell vgl. Zimmer, Jörg: Metapher. Bibliothek dialektischer Grundbegriffe, Bielefeld: transcript 2003, S. 19. Weiterführend Konersmann, Ralf: Wörterbuch der philosophischen Metaphern, Darmstadt: WBG 2011.

81 Zimmer: Metapher, S. 29

82 Lotman: Probleme der Kinoästhetik, S. 77.

83 Zimmer: Metapher, S. 29

84 Ebd., S. 13.

85 Eine Übersicht über die verschiedenen theoretischen Ansätze in der Auseinandersetzung mit der Filmmetapher vgl. auch Thiele, Ansgar: »Schuss und Gegenschuss ist Krieg – Teil I: Überlegungen zu metaphorischen Prozessen im Film«, in: Metaphorik.de 10 (2006).

tapher.«[86] Als Material für Filmmetaphern müssten dabei »geläufige Sprachmetaphern« verwendet werden, denn die Zuschauenden würden sie nur verstehen, wenn sie ihnen vertraut seien. Als Beispiel dient Eichenbaum das Bild einer ins Netz fallenden Billardkugel, die den Fall oder eben das ›Ins-Netz-Gehen‹ des Helden symbolisiere – aus dem Film Čertovo koleso/Das Rad des Teufels (UdSSR 1926, R.: Grigori Kosinzew, Leonid Trauberg).[87]

In Mulholland Drive entstehen metaphorische Bedeutungen auf verschiedene Arten. Zum einen spielt Lynch mit einer sprachgeleiteten Metaphorik, also der Rückübersetzung von Sprachmetaphern ins Visuelle. Zum anderen arbeitet er mit der symbolischen Aktivierung von konkreten Gegenständen. Über die Inszenierung und Bildgestaltung, wie Lichtsetzung und Farbgebung, verleiht er den Gegenständen und Motiven eine zusätzliche Bedeutungsebene. Dabei können diese Bedeutungszuweisungen symbolischer, metaphorischer oder metonymischer Art sein.[88] Das Telefon beispielsweise wird zum Symbol einer Mediatisierung und Verdopplung des Subjekts (vgl. S. 184), während der Rauch als eine auf die Redewendung »smoke and mirrors« weisende Metapher für »das Reale« oder das Nichts aufzufassen ist (s.u.). Die Farbe Rot als Komponente des Theatervorhangs wiederum weist metonymisch (als Teil mit einem Ganzen assoziiert) auf das Vorhandensein eines fiktiven, imaginären Prozesses (vgl. S. 55). Durch dieses zeichenhafte, uneigentliche Sprechen der Bilder rückt der Film in die Nähe des surrealistischen Films, und auch in die von Maya Derens Meshes of the Afternoon (USA 1943) – mit dem Mulholland Drive im Übrigen auch konkrete Motive teilt: das Doppelgängerinnenmotiv, das Interieur, der Schlüssel und die Spiegel.[89] Beide Filme setzen sich thematisch und bildsprachlich mit dem Irrationalen des Unbewussten und der Logik des Traums auseinander.

Metaphorische Bedeutungen entstehen ebenfalls durch die Bildkomposition, durch das Spiel mit innerbildlichen Relationen. Entscheidend für das Entstehen einer Bildmetapher ist dabei das Verhältnis des Dargestellten (was dargestellt ist)

---

86 Ejchenbaum, Boris M.: »Probleme der Filmstilistik«, in: Franz-Josef Albersmeier (Hg.), Texte zur Theorie des Films, Stuttgart: Reclam 2003, S. 97–137, hier S. 134.

87 Ebd. Das Rad des Teufels ist auf youtube im Original (ohne UT) anzuschauen, online unter www.youtube.com/watch?v=bJGNaFXJfec. Die Szene mit dem Billardspiel beginnt bei TC 00:17:11.

88 Vgl. auch Lotman: Probleme der Kinoästhetik, S. 51f.

89 Vgl. das Videoessay Meshes of Lynch von Joel Bocko, online unter www.filmscalpel.com/meshes-of-lynch; auch Martínez López, Carolina: »La multiplicación de la identidad en ›Mulholland Drive‹ de David Lynch y en la ›Trilogía de la autorrepresentación‹ de Maya Deren«, in: Imago Fagia. Revista des la Asociatión Argentina des Estudios de Cine y Audiovisual 18 (2018).

zum Darstellen (wie es dargestellt ist).[90] So kann die Aufnahme zweier unterschiedlicher Bürohäuser als Darstellung des Antagonismus von Kreativität und Kapital verstanden werden (Abb. 115, S. 191), während das Doppelporträt von Betty und Rita auf der ersten Ebene nur die Verbundenheit der Figuren miteinander zeigt – auf der zweiten Ebene stellt es die zwei Gesichter der Protagonistin dar. Die Bildkomposition gibt einen Hinweis darauf, dass es sich hier um zwei Identitäten einer Person handelt (ausführlich S. 145).

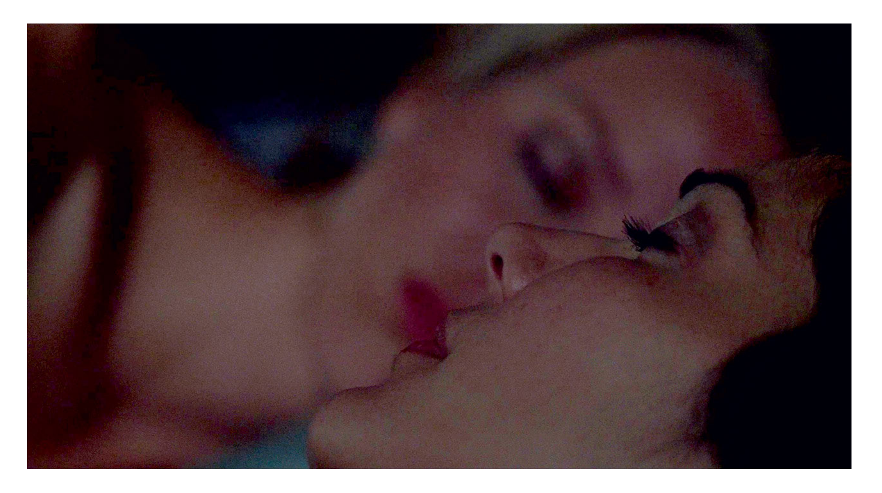


Abb. 6: zwei Charaktere, ein Gesicht (TC 01:42:10)

Die Leitmetapher »smoke and mirrors«

Vor allem ein geflügeltes Wort (selbst ein Ausdruck, der eine Metapher ist …) spielt für das ästhetische Bildsprachspiel des Films eine Rolle: Im englischen Sprachgebrauch bezeichnet das Idiom »smoke and mirrors« etwas, das sich bei näherer Betrachtung als Illusion erweist – damit entspricht es dem im Deutschen gebräuchlichen »Schall und Rauch«.

In Mulholland Drive kristallisiert sich im visuellen Umspielen dieser Sprachmetapher ein Hinweis auf das zentrale Thema des Films. Dieses berührt Fragen der

---

90 Vgl. Wollheim, Richard: »Die Metapher in der Malerei«, in: Richard Heinrich/Helmuth Vetter (Hg.): Bilder der Philosophie: Reflexionen über das Bildliche und die Phantasie, Wien/München 1991, S. 17–31, S. 27, zit. n. Rimmele, Markus: »›Metapher‹ als Metapher. Zur Relevanz eines übertragenden Begriffs in der Analyse figurativer Bilder«, in: Künste Medien Ästhetik 1 (2011), S. 6f.

Identität – vordergründig auf der expliziten Ebene als Frage nach der Identität der unbekannten Frau, auf der impliziten Ebene aber als philosophische Frage nach dem Wesen von Identität in mediatisierten Zeiten (s.u.). Dabei verwendet Lynch sowohl den Rauch als auch den Spiegel als singuläre Symbole, damit auf den Hintergrund der Redewendung verweisend: »Smoke and mirrors« ist im 19. Jahrhundert, vor der Entstehung des Kinos, eine Technik der Illusionserzeugung. Über einen Spiegel wird von einer Laterna magica ein Lichtbild auf Rauch projiziert, sodass eine im Raum stehende optische Täuschung, ein »Trugbild«, entsteht. Mithilfe dieser Projektionstechnik konnte man Personen oder Dinge auf einer Bühne auftauchen und verschwinden lassen. Bekannt sind vor allem die »Phantasmagorien«, die Geistererscheinungen von Étienne-Gaspard Robertson im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert. Er ließ mit den Bildern von Toten oder anders Abwesenden diese illusionär wiederauferstehen.[91]

Über das Motiv des Rauchs werden die Ereignisse des Films inhaltlich verklammert. Er erscheint in unterschiedlichen Zusammenhängen, die durch ihn als Querverweis aufeinander bezogen werden können (vgl. S. 73) Auch für das Verständnis der im Hintergrund liegenden Story des Films liefert er als Zeichen entscheidende Hinweise. Wegweisend ist, dass er sich im Moment des Sterbens von Diane hinter ihr bildfüllend ausbreitet. Diane stirbt in – beziehungsweise umgeben von – diesem Rauch (Abb. 7). Einerseits impliziert das englische Idiom »going up in smoke« (das dem »sich in Luft auflösen« entspricht), dass hier gerade die Träume der Schauspielerin Diane zunichtegemacht worden sind. Dabei deutet er auf den Zusammenhang zwischen dem Tod der Schauspielerin und ihrer Wiederauferstehung als Rollenfigur. Denn genau in einem solchen Rauch schält sich die braunhaarige Frau aus dem Unfallauto heraus (Abb. 9; 10; 11, S. 57).

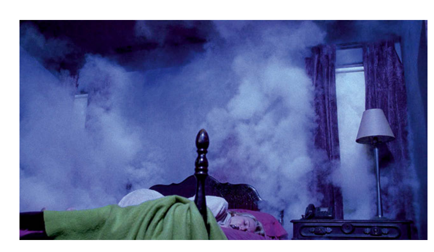



Abb. 7: Tod einer Schauspielerin (TC 02:20:50); Abb. 8: der Rauch als ›Index‹ (TC 00:05:42)

91 Grau, Oliver: »Remember the Phantasmagoria! Illusion Politics of the Eighteenth Century and it's Multimedia Afterlife«, in: Ders. (Hg.), MediaArtHistories, Cambridge/London: MIT Press 2007, S. 137–161, hier S. 147ff.

Über das Symbol des Rauchs lässt sich die Erscheinung der unbekannten Frau als eine Phantasmagorie, als Geschöpf der Fantasiebegabung und Einbildungskraft einer sterbenden Schauspielerin deuten. Das heißt, dass der Selbstmord der Hauptfigur am Ende die Geschichte beendet und sie zugleich hervorbringt – der Tod der Schauspielerin bringt die Ereignisse hervor, die zu ihrem Tod führen. Diese Kreisbewegung der Geschichte als eine rekursive Erzählschleife lässt sich vergleichen mit der paradoxalen Logik des Möbiusbands. In dieser gehen die Ereignisse sich gegenseitig bedingend jeweils auseinander hervor – als Logikmodell ist dies auch beispielhaft dargestellt in M.C. Eschers Grafik *Zeichnende Hände* (1948), in der sich zwei Hände wechselseitig zeichnen.[92] Mit ähnlichen Strukturen des paradoxalen Erzählens wird u.a. auch in den Filmen SHINING (USA 1980, R.: Stanley Kubrick) und DONNIE DARKO (USA 2001; R.: Richard Kelley) gearbeitet. Lynch selbst arbeitete bereits in LOST HIGHWAY mit der Struktur des Möbiusbands.[93]

Das Spiegelmotiv

Auch das zweite Element des Idioms »smoke and mirrors«, das Spiegelmotiv, wird zu einer Leitmetapher, über die die Identitätsbildung und -verkennung der Hauptfigur als ein Sich-in-etwas-anderem-Spiegeln darstellbar gemacht wird.

Der Spiegel als visuelles Motiv hat verschiedene Bedeutungen, die über einen spielerischen Umgang und die durch ihn ermöglichte optische Erweiterung des filmischen Raums hinausgehen. Der Spiegel ist auch Symbol und Metapher, viele seiner symbolischen Zuschreibungen stammen aus der Literatur- und Kunstgeschichte, andere konventionalisierten sich erst im Film.[94] In der europäischen Malerei der Neuzeit etablierte sich der Spiegel als Bedeutungsträger für narzisstische Eitelkeit und als Mahnmal für die Vergänglichkeit der Schönheit und Sterblichkeit: »Als Vanitassymbol verweist der Spiegel mit der Flüchtigkeit seines Spiegelbildes auf die Vergänglichkeit der Schönheit und alles Irdischen.«[95] Auch in MULHOLLAND DRIVE

92 Vgl. auch Stutterheim, Kerstin: »Shutter Island. Dialogizität, Imagination und implizite Dramaturgie«, in: Heinz-Peter Preusser (Hg.), Anschauen und Vorstellen. Gelenkte Imagination im Kino, Marburg: Schüren 2014, S. 134–152, hier S. 80.

93 Lynch selbst hat darauf hingewiesen, dass LOST HIGHWAY der Struktur des Möbiusbands folge, vgl. Rhodes, Eric Brian: »Lost Highway«, in: Film Quaterly 51 (1998), H. 3, S. 57–61; vgl. auch Jerslev, Anne: »Beyond Boundaries: David Lynch's Lost Highway«, in: Erica Sheen/Annette Davison (Hg.): The Cinema of David Lynch: American Dreams, Nightmare Visions. London: Wallflower Press 2004, S. 151–164, hier S. 157; Blanchet, Robert: »Circulus Vitiosus. Spurensuche auf David Lynchs Lost Highway mit Slavoj Žižek«, in: Cinetext, Film & Philosophie (02.05.1997), online unter http://cinetext.philo.at/magazine/circvit.html.

94 Über das Motiv des Spiegels in der Kunstgeschichte vgl. Eco, Umberto: Über Spiegel und andere Phänomene, München: dtv 1993.

95 Kretschmer, Hildegard: Lexikon der Symbole und Attribute in der Kunst, Stuttgart: Reclam 2018, S. 396.

findet sich ein Echo dieser Zuschreibung, insofern der Spiegel auf den Narzissmus einer Schauspielerin verweist und ihren Tod vorausdeutet (Abb. 68).

Darüber hinaus spielen im Film literarische Traditionen von Zuschreibungen des Spiegels als Metapher eine Rolle. Vor allem in der Romantik taucht das Spiegelbild vermehrt als Metapher für imaginäre Prozesse, Selbstreflexion und als Sinnbild für die Gespaltenheit des Subjekts auf.[96] Im Film wurde diese poetische Funktion zentral, ein Filmcharakter kann über sein Spiegelbild als sich selbst begegnend dargestellt werden, ein innerer Dialog kann über dessen bildliche Verdopplung performativ veräußerlicht werden. Das gilt sowohl für das realistische als auch das metaphorische Erzählen.

Metaphorisch ist der Spiegel im Film eng verknüpft mit dem Doppelgänger*innen-Topos, wie früh schon in DER STUDENT VON PRAG und wieder um die Jahrtausendwende im postmodernen Kinofilm, in denen gehäuft psychisch gespaltene Identitäten eine Rolle spielen. In BLACK SWAN beispielsweise tauchen der Spiegel oder zumindest spiegelnde Oberflächen in jeder Szene auf, in der auf die psychische Gespaltenheit der Hauptfigur hingewiesen wird.[97] In MULHOLLAND DRIVE wird die erste Begegnung Bettys mit der unbekannten Frau über einen Spiegel und spiegelbildliche Verhältnisse dargestellt (vgl. Abb. 31 und 36), wodurch die dissoziative Persönlichkeitsspaltung der Hauptfigur und auch die Doppelgänger*innenthematik des Films mitkommuniziert werden.

Der Spiegel hat sich darüber hinaus motivgeschichtlich, vor allem durch *Alice in Wonderland* von Lewis Carroll (1865), als Symbol und Motiv für eine Schwelle etabliert, die die Möglichkeit eines Zutritts in eine fremde Welt eröffnet. Über einen Spiegel wird der Eintritt in eine Traumwelt oder eine parallele Realität möglich. Der Spiegel mit seinem ihm innewohnenden Aspekt der Verdoppelung der Welt wird so zu einer Metapher für die »fragile Grenzziehung zwischen Schein und Sein«.[98] In einem Spiegelbild ist etwas da und zugleich nicht da.

Die Story

Diese und andere zentrale Metaphern und Motive bilden in MULHOLLAND DRIVE ein aufeinander bezogenes Bedeutungssystem. Sie bilden innere Verbindungen, und über »metaphorische Verklammerungen«[99] geben sie Aufschluss über die dem Plot

96 Peez, Erik: Die Macht der Spiegel. Das Spiegelmotiv in Literatur und Ästhetik des Zeitalters von Klassik und Romantik, Frankfurt am Main u.a.: Lang 1990.

97 Vgl. Geithner, Michael: »Spiegel in BLACK SWAN«, in: Stutterheim/Lang: Come and play with us, S. 111–133, hier S. 118ff.

98 Herget, Sven: Spiegelbilder. Das Doppelgängermotiv im Film, Marburg: Schüren 2009, S. 84.

99 Klotz: Geschlossene und offene Form im Drama, S. 104f.

zugrundeliegende Story. Die metaphorischen Bedeutungen reichern sich dabei im Verlauf des Films durch Wiederholungen und Rekontextualisierungen gegenseitig an, und erst dadurch werden sie lesbar. Vor allem in den Szenen des dritten Akts werden ihre Bedeutungen final bestätigt und damit ›aufgelöst‹, womit der Film in seiner Anlage dem Bau eines Kriminalfilms folgt. Über eine besonders deutliche motivische Konstellation wird hier Antwort auf die Frage nach der Identität der unbekannten Frau gegeben – was in der Szenenanalyse detailliert dargestellt wird.

Ein zentraler (und später im Film bestätigter) Hinweis auf die eigentliche Identität der Unbekannten wird dabei bereits zu Beginn gegeben: Die unbekannte Frau wird einerseits aus dem erwähnten Rauch geboren, andererseits ist bei dem Autounfall die Frontscheibe der Limousine zersprungen, aus der sie nun aussteigt. Und auch hier spielt Lynch mit einem Sprachbild: Im Englischen heißt Frontscheibe ›Screen‹, so wie die ›Leinwand‹. Wenn die Figur das verunfallte Auto mit der zerbrochenen Frontscheibe verlässt, ließe sich auch sagen, dass sie hier aus der Leinwand heraustritt, wie bereits Filmfiguren in anderen Kinofilmen, beispielsweise in SHERLOCK JR. oder THE PURPLE ROSE OF CAIRO (USA 1985, R.: Woody Allen). In MULHOLLAND DRIVE ist das anders als in diesen Filmen nicht buchstäblich inszeniert, aber motivisch impliziert. Die Botschaft, die sich in diesem Motiv implizit kristallisiert, wird später im Film über weitere Phänomene bestätigt: Bei der unbekannten Frau handelt es sich um eine Filmrollenfigur und damit um die Materialisierung eines Vorstellungsbildes beziehungsweise ein Phantasma.

Bereits von Aristoteles wird das Phantasma als ein mentales Vorstellungsbild bezeichnet.[100] Jacques Lacan definiert dieses als die imaginäre Repräsentation eines Objekts oder einer Situation, an die sich das Subjekt bildhaft (wie auf einer Kinoleinwand) erinnert.[101] In diesem Sinne lässt sich die Erscheinung der Frau als die Materialisierung einer solchen bildhaften Vorstellung begreifen – sie ist eine Rollenfigur aus einem Film, die hier ›aus dem Rauch geboren‹ ihren Platz in einem Film verlässt. Mit dieser Figur wird ein Link zwischen dem Medium Film, der Magie und Psychologie etabliert, der für die Erkennung des zentralen Themas des Films zentral ist.

---

100 Aristoteles: Über die Seele. De anima, übers. und hg. von Klaus Corcilius, Hamburg: Meiner 2017, S. 167ff.

101 An einer Stelle betont Lacan das Kinohafte eines Phantasmas: »Stellen Sie sich vor, wie eine kinematographische Bewegung, in raschem Ablauf begriffen, plötzlich an einer Stelle angehalten wird und dabei alle Figuren erstarren. Dieses Augenblickliche ist bezeichnend für die Reduktion der vollen, signifikanten, von Subjekt zu Subjekt artikulierten Szene auf das, was stillgelegt wird in der Phantasie, die mit allen erotischen Werten beladen bleibt, die in dem eingeschlossen sind, was diese Szene ausgedrückt hat« (Das Seminar. Buch IV. Die Objektbeziehung [1956/57], Wien: Turia + Kant 2004, S. 139f.; vgl. auch Evans, Dylan: Wörterbuch der Lacanschen Psychoanalyse, Wien: Turia + Kant 2017, S. 210f.).





Abb. 9, 10 und 11: die Auferstehung des Phantasmas (TC 00:05:27; TC 00:06:19; TC 00:06:33)

Die Story lässt sich nun, in Annahme, dass es sich bei der Unbekannten um eine solche Rollenfigur handelt, folgendermaßen zusammenfassen: Der Schauspielerin Diane, die sich ›in eine Traumrolle verliebt‹ hat (ebenfalls eine geläufige Sprachmetapher …), wird diese durch eine Intrige der ›Geld-Mafia‹ von einer anderen Schauspielerin, Camilla Rhodes, quasi weggenommen. Diane kann dies nicht ertragen und rächt sich. Sie gibt einen Mord an eben dieser Rolle in Auftrag, also nicht an einer realen Person, sondern an einer zur Figur gewordenen Rolle in einem Film im Film. Diese kann durch Zufall dem (im Feld des Symbolischen angeordneten) Mord entkommen, ›aus dem Film aussteigen‹, und begegnet nun in dieser Welt außerhalb ihres Films der Schauspielerin in Gestalt von Betty. Diese verliebt sich – hier kommt es zur rekursiven Erzählschleife – in die Rolle, die ihr aber dann weggenommen wird.

Die geschilderten Ereignisse, die nicht geschlossen fortschreitend, sondern ausschnitthaft und teils unchronologisch erzählt werden, liegen als Story im Hintergrund des Plots sowie der szenischen Ereignisse. Diese Geschichte beantwortet dabei zwar einige Fragen, aber damit ist der Film noch nicht abschließend erfasst. Sie dient vielmehr als eine Art dramatischer Träger für eine philosophische Reflexion über Prozesse des libidinösen Begehrens, über Projektion und Identität – die in der Dramaturgie der offenen Form gestaltet ist. In der offenen Form steht nicht die linear-kausale Geschichte eines Einzelschicksals im Vordergrund, sondern ein zentrales Thema, das mittels des Schicksals einer Figur, einem »zentralen Ich«, exemplifiziert wird.

Das zentrale Thema und das Bedeutungsfazit

> All the characters are dealing somewhat with a question of identity.
> *David Lynch*[102]

Anders als eine Handlungszusammenfassung (eine Synopsis) bezeichnet das zentrale Thema eines Films die der Handlung zugrundeliegende Idee, die philosophischer, moralischer oder politischer Natur sein kann. Das zentrale Thema lässt sich in einer Sprachwendung oder einem Satz ausdrücken, und es entspricht in etwa dem Begriff der »Prämisse«, wie er von Lajos Egri für das literarische Erzählen formuliert wurde: Die Prämisse bringt die Essenz dessen zum Ausdruck, was eine Geschichte zu beweisen versucht.[103]

Während in dramaturgisch geschlossenen Formen ein Thema oder eine Botschaft über eine Figur und einen linear-kausalen Erzählzusammenhang entfaltet wird, geschieht dies in der offenen Dramaturgie über seine thematische und motivische Variation in verschiedenen Zusammenhängen. Das offene Drama wird also nicht über eine Hauptfigur, sondern über einen Hauptgedanken zusammengehalten.[104] In der offenen Form wird dieser beziehungsweise das zentrale Thema »in den jeweiligen Episoden variiert, abgewandelt oder dekliniert«. Dabei werden über die visuelle und audielle Dramaturgie Verbindungen geschaffen, über Bildketten, über »Gegenstände oder Orte, über Motive oder Zeichen, die Motivation der Figuren, spiegelbildliche oder einander fortsetzende Ereignisse«[105]. Anstatt einer strukturierten Handlung gibt es eine »Textur«, die die Aufgaben der Struktur übernimmt.[106] Dabei verweisen die Elemente der Textur auf das im Hintergrund liegende »Bedeutungsfazit« der Geschichte. Im dramaturgischen Bedeutungsfazit manifestiert sich das zentrale Thema des Films, und es stiftet die »innere Kommunikation zwischen den äußerlich zerstreut und vereinzelt wirkenden Handlungsabschnitten«.[107] Es verbindet alle Teile der Handlung: »Jedes Erzählfragment enthält eine Bedeutung, die zu dem Gesamtthema beiträgt und es in sich trägt. Über das Bedeutungsfazit steht jede einzelne Einstellung in einer Beziehung zur Filmhandlung.«[108]

---

102 Zit. n. Rodley, Chris: »Lynch on ›Mulholland Dr.‹«, in: The Criterion Collection vom 30.10.2015, online unter www.criterion.com/current/posts/3771-lynch-on-mulholland-dr.

103 Egri, Lajos: Dramatisches Schreiben. Theater, Film, Roman, Berlin: Autorenhaus 2011, S. 19f.

104 Boenisch: Annäherung an das Drama in analytischer Perspektive, S. 140.

105 Stutterheim: Handbuch Angewandter Dramaturgie, S. 137.

106 Klotz: Geschlossene und offene Form im Drama, S. 106.

107 Stutterheim: Handbuch Angewandter Dramaturgie, S. 217; Klotz: Geschlossene und offene Form im Drama, S. 104.

108 Stutterheim: Überlegungen zur Ästhetik des postmodernen Films, S. 46.

Wie in der Detailanalyse gezeigt wird, lässt sich das zentrale Thema von MULHOLLAND DRIVE von den wechselseitigen Bezügen aller Motive und dem Prinzip der metaphorischen Verklammerung ableiten und auf ein Bedeutungsfazit engführen. Dieses Bedeutungsfazit kommt in allen Szenen zum Ausdruck und wird am ausdrücklichsten in einer Schlüsselszene formuliert, die in der Dramentheorie von Volker Klotz als »Integrationspunkt« bezeichnet wird. Dieser sei im Drama der offenen Form ein verbreitetes dramaturgisches Element, über das der latente Sinnzusammenhang und die verdeckte Grundkonzeption »der scheinbar wirr und turbulent sich reihenden und häufenden Szenenflut« aufgehellt werde.[109] Im Integrationspunkt kommt das Bedeutungsfazit dezidiert zur Sprache, damit wird der größere Zusammenhang ansonsten vereinzelt wirkender Erzählelemente hergestellt. Der Integrationspunkt ist, so Klotz weiter, der Fluchtpunkt, an dem sich die vielen Perspektiven des Dramas ausrichten und koordinieren. Kerstin Stutterheim hat ergänzt, dass das Bedeutungsfazit in der Textur von Filmen der offenen Form häufig über drei Stationen, als eine Art Dreiklang, geführt wird. Im ersten Akt gebe es den ersten Hinweis auf das zentrale Thema, in der Mitte oder als Höhepunkt folge der Integrationspunkt – der nicht wie in der geschlossenen Form eine Erkennung und Umkehr für die Hauptfigur bedeute, sondern eine Erkennung auf der Ebene der Rezeption ermögliche: »Für den Fall, dass man die Botschaft entschlüsseln konnte«, macht dieser das Publikum zu Wissenden, »indem in einer Situation der Schlüssel geliefert wird, mit dem alle vorangegangenen und alle noch folgenden Handlungsfragmente einen Sinn und eine auf den zentralen Charakter perspektivierte Richtung erhalten«.[110] Im letzten Akt folgt dann die Bestätigung dessen, was durch den Integrationspunkt als Bedeutungsfazit formuliert oder als Schlüssel für das Verständnis der Botschaft gegeben wurde. Auch in MULHOLLAND DRIVE lassen sich, wie in der Analyse dargestellt wird, diese drei Kristallisationspunkte des Bedeutungsfazits ausmachen.

Der Schlüssel zum Verständnis von MULHOLLAND DRIVE liegt im Wesentlichen darin, den Film als eine dramaturgisch offene Form zu begreifen, in der über ein Handlungsgeschehen ein abstraktes Thema erzählerisch entfaltet wird und das Geschehen durch einen Hauptgedanken zusammengehalten wird.[111] Dieses Thema lässt sich, über eben jene metaphorische Verklammerung aller Motive und dramatischen Ereignisse, als Prämisse umreißen und auf den Punkt bringen als: »Das mediatisierte Subjekt ist eine Illusion«. Spezifischer ausgedrückt: »Das mediatisierte Subjekt ist ein Phantasma – auch wenn es täuschend echt erscheint.« In dieser Prämisse reflektiert sich eine zentrale film- und medienphilosophische

109 Klotz: Geschlossene und offene Form im Drama, S. 112.
110 Stutterheim: Handbuch Angewandter Dramaturgie, S. 217.
111 Boenisch: Annäherung an das Drama in analytischer Perspektive, S. 140.

Überlegung über das Wesen der Filmfiktion und des Filmfiktionalen an sich. Formuliert wird die Botschaft der Prämisse in jedem erzählerischen Abschnitt, sie kristallisiert sich in jeder Szene sowie in allen gestalterischen Elementen. Sie formuliert sich in jeder einzelnen Szene, vor allem jedoch – einem Dreiklang gemäß – erstens in der Begegnung von Betty und der unbekannten Frau (Szenen 14 und 15) und an dritter Stelle am Ende in der Kränkung und im Racheakt von Diane (Szenen 58 und 59). Am deutlichsten formuliert sich das Bedeutungsfazit in seiner zweiten Manifestation, in der als Integrationspunkt wirkenden Szene, die im *Club Silencio* spielt (Szene 46). In dieser wird der thematische Komplex des Phantasmatischen, seiner medialen Hervorbringung, Präsenz und Wirkung regelrecht vorgeführt, zelebriert und zugleich dekonstruiert (vgl. S. 149).

II Die dramaturgische Analyse – Szene für Szene

1 Die Exposition

> Das Publikum bezahlt einen Kinoeintritt, um sich von den auf der Leinwand tanzenden Schatten faszinieren zu lassen.
> *Victor I. Stoichiță*[1]

Sequenz I: Etablierung des Geheimnisses. Szene 1: Die Jitterbug-Montagesequenz – Exposition und einleitender Akkord

David Lynch, der an der Pennsylvania Academy of the Fine Arts studiert hat und auch als Maler tätig ist, betreibt in seinen bisher letzten drei, als lose Trilogie konzipierten Kinofilmen – neben MULHOLLAND DRIVE, LOST HIGHWAY und INLAND EMPIRE (USA 2006)[2] – ein virtuoses Spiel mit einer an Malerei geschulten Bildsprache, indem er die filmästhetischen Gestaltungselemente, wie im vorherigen Kapitel dargelegt, durchweg symbolisch aktiviert. In der visuellen Gestaltung des Films werden auch die entscheidenden Hinweise gegeben, dem Sinn des Erzählten auf den Grund zu kommen, oder anderes ausgedrückt: Hier liegt der zum Lösen des erzählerischen Rätsels nötige ›Schlüssel‹ – der in MULHOLLAND DRIVE ja buchstäblich, demonstrativ und doppelsinnig ins Bild gesetzt wird (Abb. 43, S. 109).

Inwieweit die visuelle Dramaturgie in MULHOLLAND DRIVE eine zentrale Rolle spielt, zeigt sich bereits in der ersten Szene des Films (nach den Produzenten- und Regiecredits auf Schwarz) in einer musikvideoartigen Montagesequenz, unterlegt mit einem Jitterbug – einem Swing-Musik- und Tanzstil der 1930er- und 1940er-Jahre in den USA.[3] In Hinsicht auf die explizite Dramaturgie übernimmt die Szene

---

1 Stoichiță: Der Pygmalion-Effekt, S. 188.

2 Vgl. Elsaesser: Actions Have Consequences, S. 51f.

3 Früh dokumentiert ist der Jitterbug als Musik- und Tanzstil in einem Kurzfilm mit Cab Calloway: CAB CALLOWAY'S JITTERBUG PARTY (USA 1935), online unter www.daaracarchive.org/2018/02/cab-calloways-jitterbug-party-1935.html.

die Funktion des »einleitenden Akkords«, der der Dramentheorie Gustav Freytags nach dazu dient, die Stimmung des Stücks »in kurzer Ouvertüre anzudeuten« und »eine Art Köder« darstellt, der die Sinne des Zuschauers gefangen nehmen soll.[4]

Hinsichtlich der impliziten Dramaturgie lohnt es, die visuelle Gestaltung genauer in den Blick zu nehmen: Zunächst sieht man eine Collage von schwarzen Schatten Tanzender vor lilafarbenem Hintergrund, zu denen dann farbige Scherenschnitte hinzukommen. Ihnen folgen nostalgisch anmutende tanzende Paare. Ihr Tanzen, einer dramaturgischen Steigerungserwartung entsprechend, wird zunehmend virtuos. Sukzessive entsteht eine Bildcollage, in der die Tanzenden verdoppelt und vervielfacht werden, die vor und hinter den Schatten tanzen, so drei Bildebenen bildend – Lila, Schwarz und die Tanzenden – die sich ineinander verschachteln und übereinanderlegen (Abb. 12).



Abb. 12: »Auf der Leinwand tanzende Schatten« (TC 00:00:28)

In diesem ikonografischen Arrangement spiegeln sich dabei ähnliche strukturale Schemata wieder, von denen auch andere Ebenen des Films bestimmt werden.[5] Erstens reflektiert sich hier die Idee des Herausschneidens von Figuren aus einer

4 Vgl. Asmuth: Einführung in die Dramenanalyse, S. 108; Freytag: Die Technik des Dramas, S. 96ff.

5 Das entspricht einem Kunstverständnis, in dem Einheit von Inhalt und Form konventionell gefordert ist. Dazu Eco, Umberto: Einführung in die Semiotik, München: Fink 1972, S. 151; vgl. auch Asmuth: Einführung in die Dramenanalyse, S. 175.

Leinwand, zweitens die Idee ihrer Verdopplung.[6] Wie später ausführlich dargestellt und argumentiert wird, basiert die Geschichte des Films einerseits auf der Vorstellung einer aus der Leinwand heraustretenden Figur, andererseits auf der Idee einer in ihre verschiedenen Anteile aufgespaltenen Hauptfigur, und drittens treffen und interagieren auf diese Weise unterschiedliche fiktionsontologische Ebenen aufeinander.[7] Der ›eigentliche‹ Inhalt der Szene ist demnach nicht allein im explizit Dargestellten zu suchen, sondern, wie in der bildenden Kunst, in ihrem Gestaltmodus.[8]

Bereits im zweiten Teil der Jitterbug-Szene wird auf subtile Weise die Hauptfigur eingeführt. Nach über einer Minute (TC 00:01:21) legen sich auf die Bildcollage der Tanzenden zwei weitere Bildebenen: In der Art eines zitternden, Schärfe-einstellenden Projektorlichts erscheint das Bild von Betty, flankiert von zwei älteren, lächelnden Personen (Abb. 13). Ein zweites, überbelichtetes Bild kommt hinzu, Betty erscheint als strahlender Star in glamouröser Abendgarderobe, als ob sie die große Bühne zum Empfang eines Preises betreten würde. In diesem Auftritt manifestiert sich bereits das figurendramaturgische Ziel der Hauptfigur, welches die Handlung des Films hervorbringt: Eine Schauspielerin hat den Wunsch, ein Star zu werden. Die Collage veräußerlicht das innere Projektionsbild der Figur von sich als Star – in Begleitung und Unterstützung eines Publikums (zu der Rolle des älteren Paars, S. 240).

6 Vgl. auch Shostak, Debra: »Dancing in Hollywood's Blue Box: Genre and Screen Memories in Mulholland Drive«, in: Post Script 28 (2008), H. 1, S. 3–21, hier S. 3; Nochimson, Martha P.: »Mulholland Drive«, in: Film Quarterly 56 (2002), H. 1, S. 37–45, hier S. 39.

7 Vgl. auch Giannopoulou: ›Mulholland Drive‹ and Cinematic Reflexivity, S. 70.

8 Vgl. zur Form als ›eigentlicher‹ Inhalt von Kunstwerken Eco: Die Grenzen der Interpretation, S. 271.



Abb. 13: Bettys ›Projektion‹ von Starruhm (TC 00:01:31)

Dramaturgische Konfliktarten

Im geschlossenen Drama wird die Handlung in der Regel durch einen Konflikt der Hauptfigur motiviert. Dieser wird freigesetzt durch eine Kollision, als Zusammenstoß gegenläufiger Interessen. Der dramatische Konflikt kann entweder als »Parteienkonflikt« angelegt sein, in dem zwei oder mehr Figuren beziehungsweise Parteien sich um etwas streiten, oder als »Urteilskonflikt«, in dem eine Figur beziehungsweise eine Partei zwischen unterschiedlichen Wert- oder Moralvorstellungen wählen muss.[9] Hinsichtlich der Figurendramaturgie in der geschlossenen Form ist dabei zu unterscheiden zwischen einem »äußeren« und einem »inneren Konflikt«.[10] Der äußere Konflikt ist als einer aufzufassen, bei dem das Ziel der Hauptfigur (auch: »Want«) auf antagonistische Kräfte stößt. Der innere Konflikt wiederum erfordert eine werteorientierte Entscheidung – und ist mit dem in Drehbuchpraxis und -lehre gebräuchlichen Begriff des »Bedürfnisses« (auch: »Need«) assoziiert. Der innere Konflikt ist stets psychologischer Art, ist daher begrifflich nicht identisch mit dem Urteilskonflikt, da dieser auch in veräußerlichter Form auftreten kann, wie beispielsweise im Genre des Gerichtsdramas.[11]

In der Figurendramaturgie verschränken sich in der Regel der äußere und der innere Konflikt ineinander. In WINTERS BONE (USA 2010, R.: Debra Granik) bei-

9 Asmuth: Einführung in die Dramenanalyse, S. 141ff.; Stutterheim: Handbuch Angewandter Dramaturgie, S. 131.

10 Vgl. auch Stutterheim: Handbuch Angewandter Dramaturgie, S. 128ff.

11 Asmuth: Einführung in die Dramenanalyse, S. 143ff.

spielsweise, einem Film mit der geschlossenen Dreiaktstruktur eines Western, besteht das Ziel und damit der äußere Konflikt der Hauptfigur Ree Dolly darin, ihren Vater finden zu müssen, um das Elternhaus vor dem Zugriff der Schuldner retten zu können. Ihr innerer Konflikt besteht darin, andere dafür um Hilfe bitten zu müssen, derer sie bedarf, um den Vater finden und selbst erwachsen werden zu können.

In dramaturgisch offenen Formen wird dagegen die Handlung nicht allein über das Ziel und den Konflikt der Hauptfigur und das daran gekoppelte Handlungsgeschehen gestaltet. Der zentrale dramaturgische Konflikt übersteigt das Individuelle einer Figur und kann auch abstrakterer Art sein. Der Konflikt der Figur ist hier als eine Ausprägung des »Bedeutungsfazits« (S. 58) zu verstehen, das heißt, in ihm versinnbildlicht sich das zentrale Thema des Films.[12] Das Bedeutungsfazit ist seinerseits durch ein Konflikt- oder zumindest ein Spannungsverhältnis gekennzeichnet (wie beispielsweise durch Gegensätze wie ›Leben und Tod‹, ›Schein und Sein‹, ›Tradition und Moderne‹ usw.). Darin reflektiert sich wiederum das »innere Gesetz« der dramatischen Kunst, das nach Juri Lotman auf dem »Zusammenstoß von Elementen verschiedener Systeme« basiert und durch das Unvereinbares miteinander vereinbart werde.[13] Auch nach Sergej Eisenstein bildet sich in diesem Konfliktverhältnis die »Dialektik der Kunstform«, das Wesen und die Methodik der Kunst überhaupt ab. Diese greife dabei die Dialektik des Sozialen auf, denn die Aufgabe der Kunst sei es, »die Widersprüche des Existierenden zu offenbaren.«[14] Zentral für die poetische Gestaltung der Dialektik seien vor allem »ästhetische Konflikte«, die sich im Zusammenprall heterogener Elemente innerhalb einer Bildeinstellung, im Zusammenspiel von Bild und Ton oder durch die Montage ereignen können. Nach Eisenstein erzeugen ästhetische Konflikte eine »Dynamisierung der Anschauungsträgheit«.[15]

David Lynch arbeitet in MULHOLLAND DRIVE intensiv mit dem Mittel des ästhetischen Konflikts, er nutzt ihn dramaturgisch-erzählerisch und ästhetisch-rhythmisierend. Er zeigt sich auf der Ebene des Dargestellten und auf der der Darstellung. Motive der Formstrenge werden gegen die der Formlosigkeit gesetzt, Pathos gegen Humor, Schönheit gegen Groteskes, Laut gegen Leise, es werden die Farben Rot und Blau, Blond und Dunkelhaarig und so weiter gegeneinander ausgespielt. In diesem Sinne steht auch die POV-Szene auf dem Bett im maximalen Kontrast zur Jitterbug-Szene: Hier treffen Dynamik und Bewegung auf Stillstand und Leblosigkeit.

---

12 Vgl. Stutterheim: Handbuch Angewandter Dramaturgie, S. 131.

13 Lotman: Probleme der Kinoästhetik, S. 80 und 85.

14 Eisenstein, Sergej: »Dramaturgie der Film-Form«, in: Franz-Josef Albersmeier (Hg.), Texte zur Theorie des Films, Stuttgart: Reclam 2003, S. 275–304, hier S. 276.

15 Ebd., S. 277f., vgl. Stutterheim: Handbuch Angewandter Dramaturgie, S. 134f.

Szene 2: Der Point of View – Inversion und äußere Rahmenhandlung

Im Kino wird jeder Traum wirklich.
Hugo Münsterberg[16]

Die Bilder der ersten Szene gehen fließend über in die nächste Szene, die die Tanzsequenz samt Projektionsbildern retrospektiv als mögliche Traumvision markiert (ab TC 00:01:46). Man sieht jemanden in einer Point-of-View-Einstellung (Abb. 175, S. 244) in ein Kissen sinken und das Bild am Ende schwarz werden. Diese*r Jemand atmet schwer, es wird jedoch nicht gezeigt, um wen und wessen Blick es sich handelt. Damit wird ein Rätsel eröffnet und für die Zuschauenden Spannung und Neugier erzeugt. (Auf Aspekte der Szenografie wie das Bett und das rote Kissen wird später eingegangen.) Diese kurze Szene kann der Aufmerksamkeit leicht entgehen oder schnell in Vergessenheit geraten, in dramaturgischer Hinsicht ist sie jedoch relevant. Hierbei handelt es sich zunächst um eine dramaturgische »Inversion«, mit der ein Ereignis aus der letzten Sequenz des Films der Erzählung vorangestellt wird.[17] Erstzuschauende nehmen die Szene möglicherweise zunächst als einen zeitlichen Rücksprung wahr, retrospektiv stellt sich der kurze Moment jedoch als Teil einer »Rahmenhandlung« dar, mit welcher die »Binnenhandlung« umgeben ist. Das Ins-Kissen-Sinken erscheint retrospektiv als Moment der Sterbeszene (dazu S. 244) und damit als zur dramaturgischen Realitäts- und Basisebene zugehörig. Als Rahmenhandlung verändert sie die Bedeutung der Binnenhandlung durch eine spezifische Perspektivierung; das Handlungsgeschehen wird kontextualisiert und das paradoxal und physikalisch unmögliche Erzählen auf Ebene der Binnenhandlung motiviert.[18] Die vermeintliche Unordnung und Willkür des Erzählens werden so (zumindest teilweise) relativiert und logisch verankert.

Die Besonderheit der Szene ist dabei die präzise verunklarende Inszenierung, in der sich der geschickte Umgang mit den Wahrnehmungsbedingungen des Filmischen zeigt. Es ist Teil der Inszenierungsintrige, in der die »Prozeduren des Verschweigens« zentraler Bestandteil der Erzählstrategie sind.[19] Die unmarkierte Postmortem-Perspektivierung ist zudem eine Spielart des »unzuverlässigen Erzählens«. Im Post-mortem-Genre wird eine Geschichte aus der Perspektive einer oder eines Toten oder einer sich auf der Schwelle zum Tod befindlichen Figur erzählt. Die Perspektive kann dabei offengelegt werden, wie in dem auch als Referenz für MULHOLLAND DRIVE geltenden SUNSET BOULEVARD (USA 1950, R.: Billy Wilder), in dem die Erzählerstimme eines Toten in die Handlung einführt und sie rahmt und,

16 Zit. n. Kittler: Romantik – Psychoanalyse – Film, S. 97.

17 Zum dramaturgischen Begriff der »Inversion« vgl. Stutterheim: Handbuch Angewandter Dramaturgie, S. 280f.

18 Vgl. ebd., S. 154.

19 Matt: Die Intrige, S. 456.

da sie eine unmögliche Behauptung aufstellt, zu einem Mittel der erzählerischen Ironie wird. Diese Perspektive kann aber auch verdeckt werden und Teil der mehrsinnigen Semantik eines narrativen Rätsels sein wie auf vergleichbare Weise in dem bereits erwähnten THE SIXTH SENSE. Dass die Hauptfigur hier eigentlich längst tot ist, wird nicht offen mitgeteilt, sondern ist Teil des zu lösenden Geheimnisses und der postmodernen analytischen Dramaturgie.

Szene 3: Zweite Titelsequenz – die Limousine auf dem Mulholland Drive

Die erste längere Spielszene des Films wird mit der Titelsequenz eingeleitet. Als Hintergrund für die Titel dienen überblendete Bilder einer über den Mulholland Drive gleitenden Limousine und eine Aufsicht auf das nächtliche Lichtermeer von Los Angeles. Die Montagesequenz wirkt wie ein, die – durch Rahmen- und Binnenhandlung bedingte – Doppelstruktur des Films andeutender zweiter einleitender Akkord, der mit seiner düsteren, unheimlichen Atmosphäre in starkem Kontrast zur Jitterbug-Szene steht. Eingeleitet wird mit ihm nun die Binnenhandlung des Films.

Die Filmmusik

Erzeugt wird die Wirkung der Unheimlichkeit vor allem durch die Musik, aber auch durch die visuellen Chiffren: Stadt, Nacht und eine verschlungene Straße – ein an THE SHINING und LOST HIGHWAY erinnerndes Bildmotiv, welches als impliziter Hinweis auf ein wesentliches Strukturmerkmal des Films, eine Assoziation zu einem »endlos geflochtenen Band«, zum Möbiusband, entstehen lässt.[20] Dieses Motiv korrespondiert auch mit dem hier eingeführten musikalischen Hauptmotiv der Filmmusik, das die Kamerafahrten mit einem ähnlich gleitenden, flächig-orgelhaften Synthesizersound begleitet.

Die Filmmusik in MULHOLLAND DRIVE besteht aus einem von Angelo Badalamenti komponierten Score sowie bereits existierenden Songs. Badalamenti arbeitet seit 1986 mit David Lynch und verantwortet die Filmmusik in BLUE VELVET (1986), WILD AT HEART (1990), TWIN PEAKS (Kinofilm 1992, Fernsehserie 1990/91), LOST HIGHWAY (1987) und THE STRAIGHT STORY (1999). Badalamenti entwickelte für die Filme von Lynch einen eigenen, wiedererkennbaren musikalischen Stil, dabei steht seine Musik in hörbarem Zusammenhang mit Stilistiken von Undergroundpop, in der Kunstfertigkeit und hörbarer Herstellungswert nicht angestrebt werden und in

---

20 Vgl. auch in Bezug auf THE SHINING Stutterheim, Kerstin: »›Always the Caretaker‹ – The Shining. Über die Bedeutung filmischer Mittel und impliziter Dramaturgie«, in: Dies./Lang: Come and play with us, S. 134–162, hier S. 139. Zum Motiv der »unendlichen Fahrt« als ein seit der Romantik verstärkt und auch in MULLHOLLAND DRIVE auftauchender Topos vgl. Röttger, Kati/Jackob, Alexander: »Bilder einer unendlichen Fahrt. David Lynchs Mulholland Drive aus bildwissenschaftlicher Perspektive«, in: Thomas Koebner/Thomas Meder (Hg.), Bildtheorie und Film, München: Edition Text + Kritik 2006, S. 572–583.

der auf bestimmte Codes Bezug genommen wird. Im musikalischen Hauptmotiv des Films MULHOLLAND DRIVE beispielsweise werden orchestrale Streicher mit Synthesizern nachgeahmt, was der Musik etwas Vorläufiges, Uneigentliches und auch Trashiges gibt. Badalamentis Musik ist durchweg von ästhetischer Ambivalenz gekennzeichnet; einerseits arbeitet er mit großen emotionalen Gesten, gleichzeitig bricht er diese durch die ›billige‹ Klangästhetik, die das ›Gemachtsein‹ der Musik ostentativ ausstellt. Badalamenti verbindet so, der filmischen Ästhetik von Lynch entsprechend, Elemente von Hochkultur mit Populärkultur, Erhabenheit und Trash zu einer innermusikalischen ironischen Dialektik. Die Musik zielt auf affektiv-emotionale Wirkung – sie setzt in ihrer Unheimlichkeit der eigentlich komischen Geschichte des Films etwas entgegen –, kommuniziert zugleich aber das Wissen um die kulturindustrielle Komponente der Emotionsproduktion mit. In dieser ästhetischen Grundidee reflektiert sich – gemäß der Dramaturgie der offenen Form – so auch das zentrale Thema des Films.

Im Verlauf des Films erfüllt die Musik unterschiedliche dramaturgische Funktionen. Filmmusik wirkt grundsätzlich sowohl im inneren Kommunikationssystem, im Zusammenhang mit den Figuren und der dramatischen Handlung als auch im äußeren Kommunikationssystem, auf der Ebene der Kommunikation zwischen Autor*in und Rezipierenden. Relevant für den Film sind dabei musikalische »Metafunktionen« sowie »Funktionen im engeren Sinn«, so wie dies als Kategorisierung im Modell der Musikwissenschaftlerin Claudia Bullerjahn vorgeschlagen wird.[21] Metafunktionen beziehen sich vor allem auf das äußere Kommunikationssystem, übergeordnet auf die jeweils sich historisch ändernden Rezeptionsumstände psychologischer, sozialer oder ökonomischer Art.[22] Beispielsweise ordnet sich MULHOLLAND DRIVE durch Auswahl und Einsatz der Musik einer speziellen Publikumssphäre zu. Die Metafunktionen zeugen von einem Denken, in dem Pop als diskursive ästhetische Praxis aufgefasst wird, in der Faktoren wie ›cooles Wissen‹, Kennerschaft und Distinktionsgeschmack zählen und ›die richtigen‹ Referenzen aufgerufen werden.[23] Die in MULHOLLAND DRIVE eingesetzte Originalmusik

---

21 Claudia Bullerjahn entwickelt ihre Kategorien in Bezugnahme auf und in Abgrenzung zu den von Zofia Lissa und Georg Maas entwickelten Kategorien (Grundlagen der Wirkung von Filmmusik, Augsburg: Wißner 2001); weiterführend Lissa, Zofia: Ästhetik der Filmmusik, Berlin: Henschel 1965; Maas, Georg/Schudack, Achim: Musik und Film – Filmmusik: Informationen und Modelle für die Unterrichtspraxis, Mainz u.a.: Schott 1994. Es existiert eine Vielzahl von Ansätzen, mit denen die Funktion von Filmmusik zu fassen versucht und systematisiert wird. In Hinsicht auf grundlegende Aspekte überschneiden sich die Begriffe der verschiedenen Systeme.

22 Bullerjahn: Grundlagen der Wirkung von Filmmusik, S. 66f.

23 ›Cooles Wissen‹ artikuliert sich im Feld von kulturindustrieller Produktion mittels Praktiken der Differenz und Subversion. Der Diskurs über cooles Wissen wurde in Deutschland vor allem im Musik- und Popkulturmagazin Spex geführt (dazu Karnik, Olaf: »Das coole Wissen

(*Sixteen Reasons* von 1960 und *I've told every little star* von 1961), die Coverversion (*Llorando/Crying* von 1961) oder Anlehnungen an Originale (*Bring it on home*) sind etwa von einem solchem Wissen getragen.

Die »Funktionen« von Filmmusik »im engeren Sinn« beziehen sich nach Bullerjahn auf den konkret-dramaturgischen Einsatz von Musik im Film. Die von ihr vorgeschlagenen Kategorien sind dabei angelehnt an die der Dramentheorie, in der zwischen einem dramatischen und einem epischen Erzählgestus unterschieden wird. So unterscheidet Bullerjahn unter anderem »dramaturgische« von »epischen« Funktionen.[24] Dramaturgische Funktionen – womit im engeren Sinn ›dramatische‹ Funktionen gemeint sind – übernehmen das dramatische Darstellen und Erzählen unterstützende und ergänzende Aufgaben.[25] Entweder bezieht die Musik sich dabei auf die situative Handlungsentwicklung, auf Figuren oder auf den Raum und Atmosphären. Musik kann Handlungsverläufe untermalen, sie kann das Nichtsichtbare von verborgenen Figurenkonstellationen, die äußeren und inneren Konflikte von Figuren, zu verdeutlichen helfen. Zudem können sie auch dienlich sein, inszenatorische Mängel, beispielsweise bei fehlendem Ausdruck des Schauspiels, zu kompensieren.[26]

Epische Funktionen wiederum dienen einer auktorialen inhaltlichen oder ästhetischen Kommentierung des dramatischen Handlungsgeschehens. Die Musik steht dabei in Distanz zum dramatisch-performativen Handlungsgeschehen, setzt es in ein übergeordnetes Verhältnis und versieht es mit Bedeutungen, die außerhalb der Welt der Figuren liegen. Sie sind somit vor allem im äußeren Kommunikationssystem wirksam und versorgen also Zuschauende mit ästhetischen Informationen.

Das musikalische Thema *Mulholland Drive* erfüllt eine solche epische Funktion. Es ist auf eine bewusste Wahrnehmung angelegt, es kommentiert die szenische

---

gepachtet. 25 Jahre Musikzeitschrift ›Spex‹«, in: Deutschlandfunk: Büchermarkt 30.08.2005); vgl. auch Pilipets, Elena/Winter, Rainer: »Mainstream und Subkulturen«, in: Thomas Hecken/Marcus S. Kleiner (Hg.): Handbuch Popkultur, Stuttgart: Metzler 2017, S. 284–295, hier S. 289.

24 Darüber hinaus unterscheidet sie diese noch von »strukturellen« (z.B. akzentuierenden, stilisierenden) und »persuasiven« (emotionalisierenden) Funktionen. Bullerjahn: Grundlagen der Wirkung von Filmmusik, S. 69ff. Robert Rabenalt weist auf die Problematik hin, die mit dem Versuch verbunden ist, feststehende Kategorien für die Funktionen von Filmmusik zu etablieren. Funktionskataloge würden die Fragestellungen zur Wirkungsweise von Filmmusik so zu sehr vereinzeln, sodass »verschiedene Aufgaben und Wirkungen, die gleichzeitig erfüllt werden, und wie das Zusammenspiel mit anderen filmischen Gestaltungselementen funktioniert, nicht erklärt oder besser verstanden werden können« (Musikdramaturgie im Film. Der Einfluss von Filmmusik auf Erzählformen und Filmwirkung, München: edition text + kritik 2020, S. 199).

25 Vgl. auch ebd., S. 167.

26 Ebd., S. 70.

Darstellung aus einer auktorialen Perspektive heraus, versieht die Szene mit Genrewissen und Referenzen aus dem Film noir, und nicht zuletzt übernimmt es die Funktion der »erzählerischen Vorausdeutung«.[27] Diese formt den Erwartungshorizont der Zuschauenden – die spezielle, melodramatisch-düstere Ästhetik des musikalischen Motivs lässt einen negativen Ausgang antizipieren. Mit Georg Seeßlen: »Der Soundtrack dient der Inversion der Story; es ist sozusagen alles schon da, was geschehen wird.«[28]

Szene 4: Vom Überfall zum Unfall – Kollision und Anstoß der Handlung

Die Titelsequenz, in der eine durch nächtliche Straßen fahrende Limousine zu sehen ist, geht über in die nächste Szene, in der man sieht, wer in dieser Limousine sitzt: auf der Rückbank eine schöne, dunkelhaarige Frau, mit abendlichem Make-up und Perlenohrringen; vorne zwei Männer in Anzügen. Eine Situation wie aus einem Film noir. Unvermittelt verlangsamt der Fahrer die Fahrt und kommt zum Stehen. Die Frau fragt: »What are you doing? We don't stop here.« (ab TC 00:04:55). In just diesem Moment werden zwei sich ein Rennen liefernde Autos zwischengeschnitten, die sich – auf der Tonebene kontrastbildend – laut quietschend und unter Gejohle offenbar der Limousine nähern. Die Insassen der Limousine wissen von den sich nähernden Autos noch nichts, als die Männer die Frau zu ihrer Überraschung mit vorgehaltener Waffe auffordern, an entlegener Stelle auszusteigen. Als der Beifahrer für die Frau die Tür öffnet, nähert sich das helle Licht des entgegenkommenden Autos, die Frau starrt in das Licht, und es kommt zu einem spektakulären Frontalzusammenstoß. Paradoxerweise gelingt es ihr als einziger, das Wrack und den Unfallort äußerlich unversehrt zu verlassen.

Tragische Ironie – erzählerische Vorausdeutungen

Bei der Szene handelt es sich um ein pointiertes Moment der tragischen Ironie, die in der paradoxalen Situation als ›Ironie des Schicksals‹ ausgespielt wird: Der gefährliche Unfall erweist sich als lebensrettend. Die tragische Ironie – auch als dramatische Ironie bezeichnet – tritt dann auf, wenn es seitens der Zuschauenden einen Wissensvorsprung, wie durch den Eigenaffekt beschrieben, gibt. Dieser Wissensvorsprung basiert auf Mitteln der spannungserzeugenden Vorausdeutung – in der Drehbuchpraxis heute auch als »Foreshadowing« bezeichnet – durch die »dramatische Spannung im Sinne einer Neugier auf die zukünftige Handlung« aufkommt.[29]

---

27 Vgl. Asmuth: Einführung in die Dramenanalyse, S. 115f.

28 Seeßlen, Georg: David Lynch und seine Filme, Marburg: Schüren 1994, S. 229.

29 Asmuth: Einführung in die Dramenanalyse, S. 115. Über den Unterschied des »Foreshadowing« zur »Suspense« vgl. Chatman, Seymour: Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film, Ithaca u.a.: Cornell University Press 1978, S. 60.

Erzählerische Vorausdeutungen sollen Zuschauende das Kommende dabei nur erahnen, aber nicht erraten lassen. Sie können auf einen situativen, szenischen Eigenaffekt zielen, sie können aber auch auf eine sich über die Filmhandlung erstreckende längerfristige Antizipation zielen. Im filmischen Erzählen vermitteln sich Vorausdeutungen nicht nur auf auktorial textliche Art oder über den Figurendialog, sondern auch – und vielleicht sogar vor allem – über die Mittel der Darstellung. In der filmischen Inszenierung ist für die Wirksamkeit der Vorausdeutung vor allem das Wahrnehmbarmachen wesentlich. Es geht darum, Gesichtsausdrücke, Blicke oder Requisiten auf eine Weise – visuell und rhythmisch, das Timing treffend – in Szene zu setzen, dass sie bei den Zuschauenden Verdacht und Antizipation auf das zukünftige Geschehen bewirken.[30] Dabei ist wünschenswert, dass es keine vollständige Vorhersehbarkeit, sondern auch eine überraschende Wendung gibt – so wie im Fall der Crashszene, in der das auffahrende Auto sich als für die Frau nicht lebensbedrohlich, sondern ironischerweise als eben lebensrettend herausstellt.

Der Unfall mit einem sich überschlagenden Wagen ist spektakulärer Auftakt der Binnenhandlung. In der vorgehaltenen Waffe manifestiert sich das Vorhandensein einer Intrige: Unbekannte Kräfte haben den Auftrag gegeben, die Frau zu bedrohen (zum Intrigendrama, S. 179). Durch die doppelte Bedrohung ist die Szene auf Suspense hin inszeniert. Das heißt, die Zuschauenden verfügen gegenüber den Figuren in Hinsicht auf die sich nähernde Gefahr über ein Mehrwissen. Wir sehen das sich nähernde Auto, die Figuren hingegen nicht. Dramaturgisch spricht man bei dieser Art Wissensvorsprung, wie bereits beschrieben, von einem Eigenaffekt. Dem gegenüber steht der Mitaffekt, bei dem Zuschauende das Wissen mit der Figur teilen, so wie im Fall der Bedrohung der Frau, die wir mit ihr zusammen als Überraschung erleben (vgl. S. 44). In dieser Szene werden folglich die Wirkung eines dramaturgischen Eigenaffekts mit dem eines Mitaffekts kombiniert. Darüber hinaus sind in der Unfallszene weitere starke Rezeptionsaffekte wirksam, die »die kognitive, emotive und imaginative Dimension des Erlebens« ansprechen und die durch die ästhetische Gestaltung der Szene angesteuert werden.[31]

---

30 Asmuth unterscheidet vier Arten der Vorausdeutung: »erzählerisch«, »handlungslogisch«, »mantisch« (seherisch) oder »darstellerisch« (Einführung in die Dramenanalyse, S. 121f. und 115ff.).

31 Vgl. zu narrativer Spannung und Suspense Wuss, Peter: Künstlerische Verfahren des Films aus psychologischer Sicht: zum Wirkungspotential des Spielfilms, Wiesbaden: Springer VS 2020, S. 266f. Wuss wie auch andere kognitionspsychologische Filmtheoretiker*innen betonen, dass sich Affekte nur unter der Mitwirkung der psychischen Aktivität der Zuschauenden realisieren. In der Filmwissenschaft wird sich umfassend mit dem Zusammenhang von Filmästhetik, Affekt und Emotion auseinandergesetzt. Eine einführende Übersicht über die verschiedenen Ansätze bietet Brütsch, Matthias et al. (Hg.), Kinogefühle. Emotionalität und Film, Marburg: Schüren 2005.

In der Regel dominiert in der Struktur des filmischen Erzählens der auf der Informiertheit der Zuschauenden basierende Eigenaffekt, da er bereits in die Mikrostrukturen des filmischen Erzählens eingeschrieben ist: In jedem Moment der erzählerischen Gegenwart ist bereits Zukünftiges enthalten, da das Erzählen darauf ausgerichtet ist. Allein durch die Kadrage lassen sich Bewegungen oder Wege von Figuren antizipieren, und sobald überhaupt eine Kamera auf etwas gerichtet ist, weiß man, dass etwas passieren wird, wir wissen nur nicht genau was und wie es passieren wird. Das filmische Inszenieren ist in dieser Hinsicht ein ständiges Erzeugen von bewusster oder intuitiver Antizipation seitens der Zuschauenden und damit ein kommunikatives Überraschungsspiel.[32]

Die dramaturgische Kollision

In Hinsicht der expliziten Dramaturgie entspricht der Unfall zunächst der »Kollision«. Der dramaturgische Begriff entspricht in etwa dem »erregenden Moment« bei Freytag.[33] Die Kollision beschreibt »den Moment einer ersten Stufe einer ›Verletzung‹ eines bis dahin als harmonisch zu verstehenden Zustandes, in dem sich eine Figur innerhalb der erzählten Situation einer Handlung befunden haben mag.«[34] Nach Georg Wilhelm Friedrich Hegel ist die Kollision noch keine Handlung, aber sie bildet die Voraussetzungen zu einer Handlung und gibt Anlass zum Handeln.[35] In MULHOLLAND DRIVE realisiert sich die dramaturgische Kollision ironischerweise als eine echte Kollision zweier Autos. Aus dieser Situation entspringt das kommende Handlungsgeschehen; Menschen werden tätig – und nichts ist mehr wie zuvor. Die Szene eröffnet das Handlungsgeschehen zudem mit einem Geheimnis und der Frage: Wer bedroht diese Frau und warum? Diese Art der Eröffnung ist verankert in dem dramaturgischen Modell des analytischen Dramas (S. 40).

Szene 5: Nach dem Unfall – die Auferstehung aus dem Rauch

Nachdem es zu einer spektakulären Karambolage gekommen ist, tritt Ruhe ein. Das musikalische Thema *Mulholland Drive* klingt kurz an, während der aus dem Unfallauto quellende Rauch das Bild fast vollständig füllt (Abb. 8, S. 53). Es dauert einen Moment, bis sich etwas regt und das vermeintliche Opfer als offenbar einzige Überlebende aus dem brennenden Wrack stolpert. Lynchs Regieanweisung für die Schauspielerin Laura Harring lautete, wie sie in einem Interview erzählt, dass sie die Rol-

32 Vgl. Susann Langer zit. n. States, Bert O.: Irony and Drama: A Poetics, Ithaca u.a.: Cornell University Press 1971, S. 20 und 22.

33 Freytag: Die Technik des Dramas, S. 95, 100.

34 Stutterheim: Handbuch Angewandter Dramaturgie, S. 126.

35 Hegel, G.W.F.: Vorlesungen über die Ästhetik, Bd. 1, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986, S. 267.

le wie eine »zerbrochene Puppe« spielen solle.[36] Auf ähnliche, bedeutungsvolle Art wird später Rebekah Del Rio im *Club Silencio* die Bühne betreten (vgl. S. 159).

Diese noch unbekannte Frau ›betritt die Bühne‹ beziehungsweise ›erscheint auf der Bildfläche‹, nicht nur aus dem Auto, sondern auch aus dem Rauch heraus. Damit nutzt Lynch eine visuelle Ikonografie, die einerseits auf das kulturelle Motiv von Phönix aus der Asche, andererseits auf die Geburt der Liebesgöttin Aphrodite aus dem Schaum anspielt. Beides ist sinnhaft, denn über eben diesen Rauch wird (unter anderem) eine motivische Verbindung zum Sterben von Diane am Ende des Films geschaffen. Hier steigt der Rauch hinter Dianes Bett empor, nachdem sie sich erschossen hat (Abb. 7, S. 53). Bei dieser Frau, so zeigt der Rauch an, handelt es sich um eine Art Wiederauferstehung der sterbenden Diane, die wie eben Phönix aus der Asche am Ende eines Lebenszyklus neu entsteht. Zudem erscheint sie als Aphrodite, die Göttin der Liebe und der Sinnlichkeit, denn sie ist das begehrte Liebesobjekt der Protagonistin Diane.

Der Rauch als Zeichen

Die exponierte Inszenierung des durch den Unfall verursachten Rauchs dient im Zuge der impliziten Dramaturgie dem Bedeutungsfazit des Films. Er übernimmt quasi die Funktion eines ›Supersymbols‹, eines indexikalischen Zeichens, das auf die im Hintergrund liegenden narrativen Zusammenhänge hinweist.[37] Der Rauch erscheint nicht nur am Anfang und am Ende, sondern in drei weiteren Szenen in unterschiedlichen Zusammenhängen, die so durch ihn als Querverweis aufeinander bezogen werden können. Dreimal ist er Bestandteil einer ganzen Symbol- und Bildkette: Waffe, Unfall, Rauch: Zunächst taucht der Rauch wieder auf, nachdem der Auftragsmörder Joe zur Vertuschung eines Dreifachmordes auf einen Staubsauger schießt und aus diesem Rauch quillt (Abb. 14), dann auf der Bühne des *Club Silencio* (Abb. 15), und dann noch einmal Mal hinter dem fremdartigen Wesen hinter der Mauer des Diners (Abb. 16). Der Rauch ist Querverweis und dient der metaphorischen Verklammerung, die der versprengten Handlung des Films seine »Textur« gibt.[38] Er indiziert, dass die Ereignisse in der erzählten Welt MULHOLLAND DRIVES nicht in einem linearkausalen Verhältnis zueinanderstehen, sondern vielmehr in einem der Gleichzeitigkeit und Alternation.

---

36 Laura Harring: [Lynch] »was wonderful with direction. […] And when I was walking away from the car accident, he told me I was like a broken doll – which was perfect.« (Zit. n. Hollywood.com: »Mulholland Drive: Laura Harring Interview« [2001], online unter www.hollywood.com/general/mulholland-drive-laura-harring-interview-57163109).

37 Zur Veranschaulichung eines »indexikalischen Zeichens« beziehungsweise eines »Index« gegenüber dem »Ikon« und dem »Symbol« wird häufig der auf Feuer verweisende Rauch angeführt. Weiterführend Peirce, Charles Sanders: Phänomen und Logik der Zeichen, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1983, S. 64ff.

38 Klotz: Geschlossene und offene Form im Drama, S. 106.

Abb. 14: der in Rauch aufgehende Staubsauger (TC 00:40:19); Abb. 15: Der Magier ›löst sich in Rauch auf‹ (TC 01:47:41); Abb. 16: der ›Penner‹ vor dem Rauch (TC 02:18:33)

Diese Art der visuellen Dramaturgie, mit der David Lynch in MULHOLLAND DRIVE arbeitet, liegt zum großen Teil unter der Wahrnehmungsschwelle des auf konsekutive Bedeutungszusammenhänge orientierten Filmschauens. Die Art und Weise der Darstellung, ihre Ins-Bild-Setzung oder ihre Ausgestelltheit lassen sich zunächst entweder als Nachlässigkeit der Inszenierung oder als absichtliche Verfremdungseffekte wahrnehmen – wie durch das betonte artifizielle Schauspiel, die Theaterhaftigkeit oder auch das Ostentative einer Einstellungsdauer. Dadurch aber, dass Lynch mit Wiederholungen arbeitet und damit die Zeichenhaftigkeit einzelner Situationen, Gegenstände oder Motive betont, lässt sich der Einfluss der impliziten Dramaturgie erkennen: »Die Wiederholung desselben Gegenstands auf der Leinwand ergibt eine rhythmische Reihe, und das Zeichen des Gegenstands löst sich allmählich von seinem sichtbaren Designat.«[39] Die Wiederholung betont die Zeichenhaftigkeit eines Faktums, sie dämpft die gegenständliche und konkrete Bedeutung und betont die abstrakteren, logischen oder assoziativen Bedeutungen.[40]

Postmoderne Filmästhetik

Viele der Bilder in MULHOLLAND DRIVE sind wie Kippfiguren, in denen eine Gleichzeitigkeit verschiedener Signifikations- und Konnotationssysteme zum Tragen kommt. Um die Ambiguität des Dargestellten zu gewährleisten, arbeitet der Regisseur Lynch inszenatorisch sehr präzise – und er bedient sich dabei eines Mechanismus des Spieleffekts, der:

> nicht auf der starren gleichzeitigen Koexistenz verschiedener Bedeutungen [beruht], sondern auf dem ständigen Bewußtsein, daß jeweils auch andere Bedeutungen als die, die man gerade rezipiert hat, möglich sind. Dieser spielerische Effekt besteht […] darin, daß die verschiedenen Bedeutungen eines Elementes nicht starr nebeneinander bestehen, sondern »oszillieren«.[41]

---

39 Lotman: Probleme der Kinoästhetik, S. 70f.

40 Ebd., S. 71.

41 Lotman, Jurij M.: Kunst als Sprache. Untersuchungen zum Zeichencharakter von Literatur und Kunst, Leipzig: Reclam 1981, S. 82.

In diesem Oszillieren beziehungsweise der Doppel- und Mehrfachcodierung von Bildern kommt ein wesentlicher Aspekt der postmodernen Filmästhetik zum Ausdruck. Die postmoderne Filmästhetik ist, in vergleichbarer Weise wie auch Werke der postmodernen Architektur oder Literatur, geprägt von Zitathaftigkeit, Selbstreflexivität und einem spielerischen Charakter sowohl hinsichtlich der Form als auch der angestrebten Rezeption. Besondere stilistische Merkmale sind dabei Ästhetisierung, Referenzialität, Ironisierung, Intertextualität und Intermedialität sowie Formen von Multi- oder Polyperspektivität.[42] Zudem spielen der Gestus der Antikonventionalität sowie die Vermischung von Stilelementen der Hochkultur mit denen der Massenkultur eine Rolle. Ein zentraler Aspekt in Theorien und gestalterischen Praktiken der Postmoderne ist dabei das Hinterfragen von als ultimativ postuliertem Wissen und Absolutheitsansprüchen.[43]

David Bordwell beschrieb die postmoderne Bildästhetik als »stylish style«, als ein Kino, für das visuelle Artifizialität und elliptische Erzählweisen prägend seien.[44] Entstanden ist der postmoderne, von einer neuen oberflächenorientierten und referenziellen Ästhetik geprägte Kinofilm im Verlauf der 1980er-Jahre, parallel zur Genese des Genres des Musikvideos und dessen Verbreitung über das Fernsehen.[45] In den 1990er-Jahren verstärkte sich diese stilistische Tendenz im US-amerikanischen Kino, am markantesten vielleicht, neben den Filmen von David Lynch, in denen von Quentin Tarantino – beispielsweise dem als prototypisch für eine postmoderne Ästhetik erscheinenden PULP FICTION (USA 1994, R.: Quentin Tarantino). Zusammenfassend benennen lassen sich die Mittel der postmodernen Ästhetik als Ausdruck einer ab den 1980er-Jahren prominent werdenden filmischen Medienreflexivität sowie einer neuen Rezeptionsästhetik: Zunächst wird durch die künstlerische Selbstreflexion als spielerischer Gestus nicht nur die eigene mediale Bedingtheit, sondern auch die erzählerische Position selbst mitthematisiert und verhandelbar gemacht.

42 Stutterheim: Überlegungen zur Ästhetik des postmodernen Films, S. 54f.; Eder, Jens: »Die Postmoderne im Kino. Entwicklungen im Spielfilm der 90er Jahre«, in: Ders. (Hg.): Oberflächenrausch Postmoderne und Postklassik im Kino der 90er Jahre, Münster u.a.: LIT 2002, S. 11ff.; Steinke, Anthrin: Aspekte postmodernen Erzählens im amerikanischen Film der Gegenwart, Trier: WVT 2007, S. 10.

43 Vgl. auch Stutterheim: Überlegungen zur Ästhetik des postmodernen Films, S. 18.

44 Bordwell, David: The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies, Berkeley u.a.: University of California Press 2006, S. 115ff.

45 Als postmoderne Filme der 1980er-Jahre gelten z.B. DIVA (F 1981, R.: Jean-Jacques Beineix) und BLADE RUNNER (USA 1982, R.: Ridley Scott). Zu BLADE RUNNER als postmodernem Film vgl. Bordwell, David: »Postmoderne und Filmkritik: Bemerkungen zu einigen endemischen Schwierigkeiten«, in: Andreas Rost et al. (Hg.), Die Filmgespenster der Postmoderne, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1998, S. 29–39, hier S. 32; vgl. auch Flisfeder, Matthew: Postmodern Theory and Blade Runner, New York/London: Bloomsbury Academic 2017; Eder: Die Postmoderne im Kino, S. 50; zu Diva als ersten französischen postmodernen Film vgl. Jameson, Frederic: Signatures of the Visible, London: Routledge 1992, S. 55ff.

Es wird nicht nur eine Geschichte aus einer übergeordneten Instanz mit einer speziellen Perspektive erzählt, sondern auch erzählt, dass eine Geschichte erzählt wird, und die Perspektive wird als nur eine vieler möglicher dargestellt. Konkreten Niederschlag findet dies auch in multi- beziehungsweise polyperspektivischen Erzählungen, in den etwas in Varianten, entweder hintereinander oder gleichzeitig, erzählt wird.[46] Kerstin Stutterheim legt in *Überlegungen zur Ästhetik des postmodernen Kinos* (2013) dar, dass der postmoderne Film dabei auf die dramaturgischen Mittel der offenen Form zurückgreift.[47] Auch hinsichtlich seiner Rezeptionsvereinbarung zielt das postmoderne Filmerzählen auf Formen der Enthierachisierung. Durch das Spiel mit Doppelbedeutungen wird eine lebendige Interaktion zwischen Werk und Rezeption erzeugt. Und wie andere postmoderne Filme lädt MULHOLLAND DRIVE seine Zuschauenden ein, zu Mitdenkenden zu werden. Mittels der Dramaturgie der offenen Form werden unterschiedliche Deutungen ermöglicht, da in ihrem Rahmen Welten und mögliche Handlungen individuell aktualisiert werden können.[48] Dieser einladende Gestus verantwortet unter anderem die langanhaltende Beschäftigung mit dem Film, in der zahlreiche Interpretationen hervorgebracht wurden.

SUNSET BOULEVARD (1950) als Referenz

> I love Stanley Kubrick. […] I love Billy Wilder, SUNSET BOULEVARD in particular, and I've watched it over and over. I love this Film, I love the world Billy Wilder created.
>
> *David Lynch*[49]

Nachdem die dunkelhaarige Frau aus dem Auto gestiegen ist, schaut sie sich um, wird dann von den Lichtern der Großstadt in der Talebene angezogen und stolpert auf diese zu. Sie schlägt einen direkten Weg den Abhang hinab, durch das Gebüsch ein – und kommt so buchstäblich vom Weg ab, ihr unbekanntes Terrain betretend. (In Szene 56 wird diese Situation wieder aufgegriffen und erzählerisch variiert, S. 220.) Auf der *Franklin Avenue* angekommen, wird die Frau durch das helle Scheinwerferlicht eines vorbeifahrenden Autos ›retraumatisiert‹, woraufhin

46 Vgl. Stutterheim: Handbuch Angewandter Dramaturgie, S. 210. Als einer der ersten multiperspektivisch erzählenden Spielfilme gilt RASHOMON (JPN 1950, R.: Akira Kurosawa), in dem hintereinander differente Perspektiven auf ein Ereignis dargestellt werden.

47 Stutterheim: Überlegungen zur Ästhetik des postmodernen Films, S. 42f.

48 Vgl. Martínez/Scheffel, die unterscheiden zwischen einem Erzählen »unmöglicher Welten« und einem, das ein Potenzial alternativer Handlungsverläufe bereitstellt (Einführung in die Erzähltheorie, S. 147).

49 Lynch im Interview 2007: DAVID LYNCH: FAVORITES MOVIES AND FILMMAKERS (Video-Upload 13.10.2007, R.: Diego Schonhals), online unter www.youtube.com/watch?v=G1s7EwOeowU.

sie loszurennen beginnt. Auf ihrem Weg durch die Straßen kreuzt ein Polizeiwagen mit Warnlicht, mutmaßlich auf dem Weg zum Unfallort. Hier werden Raum und Zeit miteinander verbunden, und vor allem wird erzählt, dass die Frau sich nicht hilfesuchend an die Polizei wendet – was einerseits die erzählerische Spannung erhöht, andererseits einer Genrekonvention des Film noir folgt und impliziert, dass die Frau sich in einer Welt bewegt, in der Recht und Gesetz nicht gelten. Als das Polizeiauto vorbeigefahren ist, bewegt sich die Kamera hoch und nimmt das Straßenschild in den Blick: *Sunset Blvd*. (Abb. 18). Ortskundige wissen, dass der Sunset Boulevard eine Straße am Fuß des Hangs ist, auf dem der Mulholland Drive sich entlangschlängelt.[50] Aber es geht hier weniger um die räumliche Verortung als um eine wichtige Referenz, die einen weiteren Hinweis gibt und Hilfestellung zum tieferen Verständnis des Films leistet: Das Straßenschild *Sunset Bl* ist in ähnlicher Weise ins Bild gesetzt wie zuvor das vom *Mulholland Dr*. (dem zugleich die Funktion einer Titeleinblendung zukam; Abb. 17).



Abb. 17: das Straßenschild als Titel (TC 00:02:29); Abb. 18: das Straßenschild als Referenz (TC 00:07:52)

In dieser Analogisierung macht Lynch die Referenz auf SUNSET BOULEVARD explizit. Dieser Film sei, wie er sich bekennt: »one of my all time favorite films«.[51] Und es sind gleich mehrere Themen und Motive, die er in MULHOLLAND DRIVE aufgreift und variiert. Zunächst ist es die bereits beschriebene Post-mortem-Perspektive (S. 66): In SUNSET BOULEVARD wird aus der Perspektive eines bereits verstorbenen

50 Die nach dem Ingenieur William Mulholland benannte, etwa 50 Meilen lange Straße wurde in den 1920ern gebaut, um den Einwohner*innen von Los Angeles eine Fahrt zum Meer mit Ausblick über die Stadt zu ermöglichen. William Mulholland gilt im Übrigen als Vorlage für die Figur Hollis Mulwray in CHINATOWN (USA 1974) von Roman Polanski.

51 Lynch in einem Interview 2013: MULHOLLAND DRIVE – DAVID LYNCH Q&A, PART 1 (2013), online unter www.youtube.com/watch?v=UZlG5LvMJR4.

Drehbuchautors erzählt, der zu Beginn des Films tot in einem Pool gezeigt wird.[52] Außerdem handelt es sich bei SUNSET BOULEVARD wie bei MULHOLLAND DRIVE um eine Geschichte über die Filmindustrie Hollywoods und ihren Starkult. In beiden Filmen wird auf ironische Weise ein kritischer Blick auf Hollywood geworfen, indem die Produktionsbedingungen der auf dem Warenfetischismus gründenden Kulturindustrie thematisiert werden.[53]

Szene 6: Die Polizei ermittelt – falsche und richtige Fährten

Die Szene schließt damit, dass die Frau sich vor einem lachenden Paar auf der Straße in einem Hauseingang versteckt und dort in tiefen Schlaf fällt. Damit wird die Antwort auf die Frage, was mit ihr geschehen ist und wird, aufgeschoben. Eine erste Parallelhandlung beginnt: Feuerwehr und Polizei haben ihre Arbeit am Unfallort aufgenommen. Der Hergang wird rekonstruiert und es wird festgestellt, dass eine Person den Unfallort verlassen haben muss. Es ist ein Perlenohrring, der den Kommissar (dargestellt von Robert Foster) zu der Annahme veranlasst. Er schaut mit prüfendem Blick nach etwaigen Spuren und dann auf die Lichter der Stadt. Seine Bemerkung »Could be someone's missing, maybe« (TC 00:09:13) antizipiert die Suche nach einer vermissten Person und erzeugt erzählerische Spannung. In der Erwähnung des Perlenohrrings durch den zweiten Polizisten (Brent Briscoe) wird von Lynch möglicherweise lose auf das Gemälde *Das Mädchen mit dem Perlenohrgehänge* von Jan Vermeer van Delft (1665) angespielt. Auf diesem berühmten Gemälde ist ein Mädchen zu sehen, dessen Identität kunsthistorisch nicht zu klären ist (vgl. S. 104).[54] Der Ohrring stammt von Rita – in Szene 34 ist Ritas verletztes Ohrläppchen erkennbar in Szene gesetzt.

---

52 Dazu auch Mactaggart, Allister: »›Silencio‹: hearing loss in David Lynch's Mulholland Drive«, in: Journal of Aestetics and Culture 6 (2014), online unter www.tandfonline.com/doi/full/10.3402/jac.v6.22836.

53 Vgl. ebd.

54 Pobst, Carsten/Brinck, Nana: »›Das Mädchen mit dem Perlenohrring‹. Nicht alle Geheimnisse Vermeers lassen sich lüften«. Deutschlandfunk Kultur: Kompressor (28.04.2020), online unter www.deutschlandfunkkultur.de/das-maedchen-mit-dem-perlenohrring-nicht-alle-geheimnisse.2156.de.html?dram:article_id=475622.




Abb. 19 und 20: Polizisten am Unfallort (TC 00:08:40; TC 00:08:42)

Die Rolle der Polizisten

Die Ermittlungsszene erscheint als eine typische Szene des analytischen Dramas, nach dessen Dramaturgie unter anderem Krimis und »Whodunits« strukturiert sind. In der analytischen Struktur existiert ein mit einem Verbrechen oder Regelbruch im Zusammenhang stehendes Geheimnis, das bereits vor Beginn der Filmhandlung seinen Ausgang genommen hat und welches innerhalb der Filmerzählung aufgedeckt werden wird. Perspektiviert wird diese Art der Erzählung meist durch eine ermittelnde Figur, mit der die Zuschauenden die Aufdeckung des Geheimnisses nachvollziehen. Ermittelnde Figuren sind häufig die Vertreter des Gesetzes, Angestellte der Polizei oder auch (nach anderen Gesetzen agierende), privat engagierte Detektive.

Die Entstehung der modernen Kriminaldramaturgie geht zurück auf historische und literarische Entwicklungen des frühen 19. Jahrhunderts. Im Zusammenhang mit der Entwicklung der modernen Rechtsstaaten und der Reformierung der Strafjustiz entstand zunächst in der Literatur die neue Form des Kriminalromans und mit ihm die Figur des Detektivs.[55] Die Entwicklung des detektorischen Ermittelns steht dabei in engem Zusammenhang damit, »dass ein Tathergang nicht mehr qua Willkür oder Gottesbeweis erklärt werden konnte, sondern eine rationale Nachvollziehbarkeit und Stimmigkeit des Tathergangs gewährleistet sein musste, und man dabei auf Indizien, Beweise und Geständnisse setzte.«[56] Für die Literaturgeschichte wichtig war dabei die Biografie des französischen Kriminellen und als erster Detektiv der Geschichte geltenden Eugène François Vidocq 1829, dessen Memoiren mit abenteuerlichen Verbrecherjagden viele Autor*innen inspirierte. So auch Edgar Allen Poe, der mit seiner an Vidocq angelehnten Kurzgeschichte *The Murders in the Rue Morgue* (1841) als einer der Begründer des Kriminalgenres gilt. Er machte aus

55 August: Dramaturgie des Kriminalstückes, S. 21f.; vgl. auch Boltanski: Rätsel und Komplotte, S. 62ff.

56 Hickethier, Knut (Hg.): Filmgenres: Kriminalfilm, Stuttgart: Reclam 2005, S. 12.

Vidocq den fiktionalen, analytisch denkenden Detektiv Auguste Dupin, der wiederum als Vorbild für alle nachfolgenden Detektivgestalten gilt, von Sherlock Homes bis Hercule Poirot.[57]

Im europäischen Filmerzählen der Gegenwart sind meist Polizist*innen die ermittelnden Figuren, die dabei die gesellschaftliche Ordnung repräsentieren. In affirmativen Erzählungen verteidigen sie diese Ordnung und stellen sie am Ende aller Verwicklungen wieder her. Im gesellschaftskritischen Kriminalfilm sowie im US-amerikanischen Film Noir können die Polizist*innen dabei genauso korrupt sein wie die Verbrecher*innen, sodass die soziale Ordnung insgesamt als marode dargestellt wird. Hier spielen dann allerdings meist auch andere Figuren eine Rolle, die eine höhere Ordnung repräsentieren. Polizist*innen kennen in der Regel nur »die offiziell festgelegte Realität« einer Staatsordnung, während der oder die Detektiv*in anderen Regeln folgt. Luc Boltanski beschreibt, dass der Detektiv als Instanz sich gegenüber der Rechtsordnung Freiheiten herausnehmen dürfe, dadurch legitimiert, dass er nur so seine Ziele erreichen könne. Der Detektiv würde so eine im Vergleich zur Legalität höhere moralische Ordnung verkörpern.[58]

Auf diese vertraute Dramaturgie baut auch David Lynch, indem er hier die beiden Polizisten einführt. Damit spielt er mit dem Erwartungsrahmen des Genres, denn dabei handelt es sich, wie sich später zeigen wird, um eine Variante des Red Herrings, ein auf eine falsche Fährte schickendes Ablenkungsmanöver.[59] Die geradezu klassisch wirkende Exposition mit einem Verbrechen beziehungsweise einem Regelverstoß und ermittelnder Polizei lenkt davon ab, dass die eigentliche Erzählung bereits auf der Ebene der impliziten Dramaturgie, der Ebene der Symbole und Motive, stattfindet. So werden diese Polizisten auch nicht wieder auftauchen, sie werden nur noch einmal, quasi pro forma, von Diane Selwyns Nachbarin DeRosa

57 August: Dramaturgie des Kriminalstückes, S. 23ff.; Matt: Die Intrige, S. 69.

58 Wie sein Vorbild, der zum verarmten Adel gehörende C. Auguste Dupin, verfügt auch Sherlock Holmes über eine höhere soziale Herkunft (Rätsel und Komplotte, S. 120). Kracauer definiert den Detektiv als »Darsteller der ratio«, er sei von einer speziellen Wesenslosigkeit geprägt und repräsentiere den Anspruch der Ratio auf Autonomie, was ihn als Widerspiel Gottes erscheinen ließe (Der Detektiv-Roman, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979, S. 51ff.); vgl. auch August: Dramaturgie des Kriminalstückes, S. 25.

59 Mehr als eine Anekdote: Aufgrund der rätselhaften Unfallszene kaufte der Fernsehsender AMC die Serienidee. Zitat des damaligen Vizepräsidenten von AMC Steve Tao: »It was the best kind of pitch, where you're on the edge of your seat. […] Obviously, we asked, ›What happens next?‹ And David said, ›You have to buy the pitch for me to tell you.‹ So the network did.« (Zit. n. Friend, Tad: »Creative Differences«, in: New Yorker vom 30.08.1999). Vgl. auch Todd: Authorship and the Films of David Lynch, S. 137; dazu auch Lim, Dennis: David Lynch: The Man from Another Place, Boston u.a.: New Harvest 2015, S. 144f.

erwähnt (in Szene 49).[60] Die tatsächlich ermittelnde Figur ist zu dieser Zeit dann bereits Betty.

Verfremdungseffekte

Die polizeiliche Ermittlungsszene in MULHOLLAND DRIVE folgt zwar Genrekonventionen, ist aber in einer verfremdenden, theatralen Weise inszeniert. Verfremdungseffekte im Theater wie im Film adressieren sich an die intellektuelle Aktivität der Zuschauenden, indem sie die Immersion stören und eigenständige Bewertungen erfordern.[61] Innerhalb der Ästhetik der Ermittlungsszene wirken diverse dieser Verfremdungseffekte. Mit ihnen ist nicht nur eine Form der Distanzierung und Politisierung beabsichtigt, wie es Bertolt Brecht und seine Co-Autorinnen für den Verfremdungseffekt im Theater und Viktor Šklovskij und die russischen Formalisten mit dem Begriff der »Ostranenie« (dem »Fremd-Machen«) für den Film formuliert haben, sondern sie stehen im Zusammenhang mit der impliziten Dramaturgie und der über diese geführten Doppelbedeutung des Erzählten.[62]

Zunächst erscheint die Szenerie wie ein ereignisloses Tableau vivant, die Polizisten wirken wie Spielfiguren dort hineingestellt. In ihrem Schauspielstil wird das Abstrakte betont, die beiden Darsteller spielen ihre Rollen nicht naturalistisch, sondern sie »unterspielen«. Der Begriff des Unterspielens stammt aus dem naturalistischen Theater des 19. Jahrhunderts und »zielt auf eine Rücknahme des theatralischen Ausdrucks bis hin zum Nichtspielen«.[63] Wie das »Überspielen« (wie beispielsweise in der expliziten Komik) kann es dabei als Mittel der ästhetischen Distanzierung oder der Ironie eingesetzt werden. In MULHOLLAND DRIVE wirkt das ereignisarme, artifizielle Spiel der Polizisten einerseits komödiantisch, andererseits folgt es der inneren Logik der Narration. Die so erzeugte Künstlichkeit weist im Sinne der impliziten Dramaturgie darauf hin, dass wir es hier nicht mit einer einfachen fiktionalen Realität zu tun haben. Diese Polizisten bewegen sich nämlich auch in der

---

60 In der Serienpilotfolge von MULHOLLAND DRIVE gibt es eine weitere Szene mit den beiden Polizisten, woraus sich schließen lässt, dass geplant war, ihren Erzählstrang weiterzuführen. Lynch, David: »MULHOLLAND DRIVE Drehbuch für TV-Pilotfilm«, Fassung 01.05.1999. Zur Verfügung gestellt von Lovorko Marić, Cinephilia & Beyond (1999), S. 66f., online unter https://cinephiliabeyond.org/mulholland-drive-reality-true-nightmare.

61 Zum Verfremdungseffekt im Theater vgl. Brecht, Bertolt: Schriften zum Theater, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987, S. 19.

62 Šklovskij, Viktor: Theorie der Prosa, Berlin: Fischer 1984, S. 13ff.; vgl. auch Kessler, Frank: »Ostranenie. Zum Verfremdungsbegriff von Formalismus und Neoformalismus«, in: montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation 5 (1996), H. 2, S. 51–65.

63 Hickethier, Knut: »Schauspielen in Film und Fernsehen«, in: Thomas Koebner (Hg.), Sachlexikon des Films, Stuttgart: Reclam 2011, S. 625–628, hier S. 627; vgl. auch Hickethier, Knut: »Der Schauspieler als Produzent. Überlegungen zur Theorie des medialen Schauspieles«, in: Heinz B. Heller/Karl Prümm/Birgit Peulings (Hg.), Der Körper im Bild. Schauspielen – Darstellen – Erscheinen, Marburg: Schüren 1999, S. 9–29, hier S. 15f.

erzählten Welt innerhalb eines Genrefilms, einem Spiel-im-Spiel. Sie stehen hier sozusagen in einer anderen fiktionalen Ordnung herum, als MULHOLLAND DRIVE zunächst behauptet – einer, aus der gerade eben die Frauenfigur in eine nächst höhere fiktionale Ordnung gewechselt hat.

Die zertrümmerte Frontscheibe

In der Ermittlungsszene fällt eine Einstellung besonders ins Auge: ein dezidiert langsamer Schwenk über die zersplitterte Frontscheibe der Limousine (Abb. 21). Einerseits stellt er das Ausmaß des Unfalls dar, gleichzeitig lenkt Lynch so die Aufmerksamkeit auf die Form, gibt ihr eine ästhetische Funktion und markiert sie damit als zweideutig strukturierte autoreflexive Botschaft, als Metapher der dekonstruktivistischen Strategie des Films.[64] Diese Einstellung hat zudem eine konkrete erzählerische Funktion: Die Glasscheibe, deren Zweck es ist, unsichtbar und durchsichtig zu sein, wird nun durch die Zersplitterung sichtbar. In englischer Sprache vermittelt sich der Sinn deutlicher, hier heißt Frontscheibe ›Screen‹ – wie die Kinoleinwand. Wie bereits dargelegt (S. 56), ist diese Doppelbedeutung zentral, da hier gerade nicht nur etwas eigentlich Unsichtbares sichtbar gemacht, sondern gezeigt wird, dass hier gerade ›ein Riss in der ontologischen Ordnung‹ entstanden ist – dass hier eine Leinwand zersprungen und eine Filmfigur aus der Leinwand herausgetreten ist. Diese Frau hat nicht nur das Auto verlassen und ist auf die Straße gelangt – sie hat eine viel wesentlichere Grenze überschritten, denn die Scheibe stellt die durchlässig gewordene Schranke dar zwischen zwei Ordnungsebenen. In diesem Wechsel von einer Ordnung in die andere bildet sich so etwas ab wie ein »Systemsprung« – wie ein »Riss« in der Phantastik. Nach Roger Caillois offenbart sich im phantastischen Erzählen das Übernatürliche wie ein Riss im universellen Zusammenhang, »die Sicherheit der Welt zerbricht, in der man bis dahin die Gesetze für allgültig und unverrückbar gehalten hat. Es ist das Unmögliche, das unerwartet in einer Welt auftaucht, aus der das Unmögliche per definitionem verbannt worden ist.«[65]

64 Vgl. Eco: Einführung in die Semiotik, S. 145f.; vgl. auch Asmuth: Einführung in die Dramenanalyse, S. 174.

65 Caillois, Roger: »Das Bild des Phantastischen. Vom Märchen bis zur Science Fiction«, in: Rein A. Zondergeld (Hg.): Phaicon Almanach der phantastischen Literatur, Frankfurt am Main: Insel 1974, S. 44–83, hier S. 46; vgl. auch Carrière, Jean-Claude/Bonitzer, Pascal: Praxis des Drehbuchschreibens/Über das Geschichtenerzählen, Berlin: Alexander 1999, S. 99f.

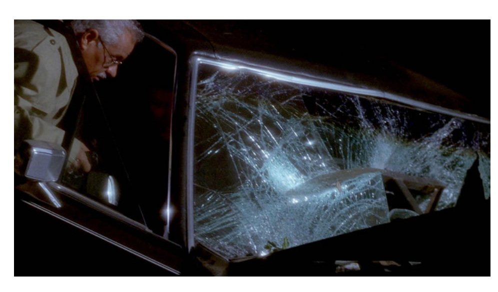



Abb. 21: der »Riss« im Screen (TC 00:08:50); Abb. 22: Buster Keaton steigt durch die Leinwand in den Film (SHERLOCK JR.)

Die Frau, deren Tod anscheinend von jemanden gewünscht war, ist ihrem Schicksal entronnen, indem sie durch einen geheimen Durchgang aus ihrer Welt- und Zeitordnung aussteigt und auf eine andere Ordnungsebene wechselt. Auf diesen geheimen Durchgang wird in der späteren Szene 56 als »a secret path« angespielt (S. 220). Diese Figur hat damit ihren angestammten Platz als Rolle in einem Film verlassen und ist nun in eine andere Welt gelangt, in der sie keine eigene Identität hat (daher auch der später erzählte Gedächtnisverlust …). Hier wird sie bald schicksalhaft vorherbestimmt ihrer möglichen ›Trägerin‹ begegnen – also unbewusst jemanden aufsuchen, der sie ›zum Leben erwecken‹ und ihr ein Gedächtnis geben kann.

In MULHOLLAND DRIVE bewegen sich dabei nicht nur diese, sondern auch andere Figuren auf jeweils unterschiedlichen fiktionalen Ebenen, wobei sie größtenteils dort in ihren jeweiligen Abspaltungsidentitäten agieren, sie aber auch die Ebenen wechseln können (z.B. der Mörder Joe, S. 190). Das bedeutet, dass die Figur Diane sich vornehmlich auf der Realitätsebene bewegt, einer ›Fiktion erster Ordnung‹, die erst im letzten Akt des Films eingeführt wird. Die Figur Betty bewegt sich wiederum in einer imaginierten Welt, einer ›Fiktion zweiter Ordnung‹, während die bisherigen Szenen des Films als Film im Film eine ›Fiktion dritter Ordnung‹ bilden.

In dem Motiv der zersplitterten Scheibe verbirgt sich darüber hinaus ein weiterer narrativer Querverweis: In Szene 17 rächt sich der Regisseur Adam Kesher an den Produzenten, die ihm die künstlerische Hoheit über seinen Film entzogen haben (vgl. S. 171). Mit seinem Golfschläger zertrümmert er die Frontscheibe ihrer Limousine – und es scheint eine Entsprechung jener Scheibe der Limousine zu sein, in der die Rolle (seines Films) gesessen hatte. Der ›Screen‹ ist sein Film, seine Golfschlag-Energie entspricht – als ein transponiertes Motiv – der des den Unfall herbeiführenden Autos, und damit wirkt auch er auf das Ereignis ein und verhilft der Rolle zur Flucht.

Szene 7: Tante Ruth geht auf eine lange Reise – innere Rahmenhandlung

In ähnlicher Weise, als ein Spiel mit Sprachbildern und Doppelbedeutungen, ist die darauffolgende Szene gestaltet. Die Frau aus der Limousine, die sowohl den Anschlag als auch den Unfall überlebt hat, gelangt durch glückliche Umstände in das Apartment einer offenbar gerade abreisenden Frau. Sie kann sich durch die offene Tür hineinstehlen, unter einem Tisch verstecken und ausruhen.

Das schwere Gepäck von Tante Ruth

Die Bewohnerin des Apartments, eine rothaarige Frau mittleren Alters (Maya Bond), ist, wie man später erfährt, eine Tante von Betty/Diane. Sie reist gerade ab, dabei hievt der Taxifahrer in auffälliger, komödiantischer Weise ihr offenbar sehr schweres Gepäck in den Kofferraum. In einer späteren Szene, in dem ersten Dialog zwischen Betty und der fremden Frau, wird ein Hinweis gegeben, der über die Inszenierungsabsicht Aufschluss geben kann. Betty erzählt: » … she's working on a movie that's being made in Canada« (TC 00:25:44). Dieser Satz gilt als eine Redensart aus dem Showbusiness: Wenn Schauspieler*innen beginnen, in Kanada zu drehen, bedeute dies das Ende ihrer Karriere, beruflich sei man dann so gut wie tot.[66] (Lynch arbeitet wiederholt mit derartigen ›Insiderwitzen‹, selbstreferenziellen Scherzen und Bedeutungen, z.B. der roten Stange, S. 194 und dem blauen Buch, S. 139.) Das schwere Gepäck deutet also nicht nur auf eine sehr lange Reise hin, sondern impliziert, dass Tante Ruth im übertragenen Sinn für immer abreisen und nicht mehr zurückkehren wird. Bestätigt wird diese Botschaft dadurch, dass in Szene 58 von Diane erklärt wird, dass ihre Tante bereits verstorben sei. Dass es sich bei der Identität von Tante Ruth um eine Projektionsidentität in der imaginären Welt von Betty handeln soll, darauf weisen darüber hinaus ihr Name – lautmalerisch »untruth« – sowie ihre rote Haarfarbe (zur Farbdramaturgie, S. 106).

In dramaturgischer Hinsicht übernimmt die Figur der Tante Ruth eine weitere Funktion: Nachdem sich die dunkelhaarige Frau unbemerkt unter dem Tisch versteckt hat, kehrt Tante Ruth noch einmal zurück, um ihre Schlüssel mitzunehmen. Dieser Moment wird ausgestellt inszeniert – er soll Zuschauenden in Erinnerung bleiben. In Szene 47, nachdem Betty und Rita aus dem *Club Silencio* zurückgekehrt sind und dann unvermittelt verschwinden, wird Tante Ruth wieder auftauchen. Sie hat offenbar im Schlafzimmer ein Geräusch gehört. Als sie nachschauen kommt, kann sie aber nichts entdecken. Dabei trägt sie dasselbe Kostüm wie bei ihrer Abreise (vgl. S. 163).

---

66 »There is an old joke in movie business, ›acting in Canada‹ is being dead.« Vgl. https://www.mulholland-drive.net/studies/10clues.htm.




Abb. 23 und 24: Tante Ruth holt noch den Hausschlüssel (TC 00:11:08); offenbar hat sie etwas gehört, kann aber nichts entdecken (TC 01:55:54)

Nach der Abreise von Tante Ruth folgen im Film nun zwei Szenen, die sich zunächst erzählerisch nicht einordnen und erst retrospektiv erklären lassen. Es ist einmal eine Szene mit der Nebenfigur Dan, der in einem Diner mit einer Art Therapeut über einen Traum spricht und der sich seinen Ängsten stellt. Die zweite Szene ist eine Montagesequenz, in der die dramaturgische Intrige des Mr. Roque eingeführt wird. Auf beide Szenen wird erst später, im Kontext ihres gesamten Handlungsstrangs eingegangen (S. 195 und S. 187).

2 Der Haupterzählstrang: Betty Elms

> The old story: So many people come here to try to realize their dreams.
> *David Lynch*[67]

Sequenz II: Betty kommt nach Hollywood. Szenen 11 und 12: Bettys Ankunft in Los Angeles – Binnenexposition des Haupterzählstrangs

Die zweite Sequenz des Films wird mit einer Figur eröffnet, die als mutmaßliche Protagonistin etabliert wird. Die junge Frau landet in Los Angeles, begleitet von einer älteren Dame, Irene (Jeanne Bates), und deren Partner (Dan Birnbaum), denen sie offenbar auf der Flugreise begegnet ist. Die Ankunft gestaltet sich für Betty als großes Willkommen, manifestiert im Plakat »Welcome to Los Angeles« (Abb. 26). Die Stadt zeigt sich von ihrer besten Seite, die Türen öffnen sich wie von Geisterhand, die Sonne scheint, der freundliche Taxifahrer steht zu Diensten und lädt Bettys Gepäck eilfertig in den Kofferraum – eine Spiegelung des Motivs in der Szene 7, in der

---

67 In »Interviews mit Naomi Watts und David Lynch« auf der MULHOLLAND DRIVE Blu-ray Disc Studiocanal Collection 2017 (TC 00:00:21).

Tante Ruth abreist.[68] Zuletzt wünschen ihr die beiden sie begleitenden Älteren mit warmherziger Geste alles Gute für die Karriere als Schauspielerin – offenbar hatte Betty ihnen auf dem Flug von ihrem Wunschtraum erzählt. (Auf die Rolle des älteren Paars wird separat eingegangen, S. 240.)







Abb. 25, 26 und 27: das ›große Willkommen‹ (TC 00:18:16; TC 00:18:17; TC 00:19:20)

Die Szene wirkt in mehrfacher Hinsicht artifiziell. Nach dem idealisierten Setting fällt zunächst das übertriebene, ausgestellte Schauspiel von Naomi Watts auf. In einem Interview erzählt die Schauspielerin, dass ihre Regieanweisung lautete, so zu spielen, als ob sie, wie ein Kind, das erste Mal im Leben Eiscreme essen würde.[69] Dieser Comichafte Schauspielstil bleibt mit der Figur Betty verbunden und relativiert sich erst bei ihrem Vorsprechen (Szene 38), bei dem von der Schauspielerin Naomi Watts ein völlig anderer Stil präsentiert wird. Diese spätere Situation wird zeigen, dass die Figur Betty eine begabte Schauspielerin ist, zugleich wird so implizit darauf hingewiesen, dass der Schauspielstil von Naomi Watts in der ersten Hälfte des Films figurenbezogen intendiert und entsprechend so gestaltet ist. Das künstlich anmutende Agieren der Figur Betty markiert im Sinne des »unzuverlässigen Erzählens« die Diskrepanz zwischen Sichtbarkeit und Wirklichkeitsgehalt des Erzählten. Über die implizite Dramaturgie wird hier eine figurengebundene Perspektive eingeführt, in der sowohl die Welt als auch die Selbstprojektion der Figur in idealisierter Weise auftreten. Alles ist die Materialisierung eines inneren Wunschbildes der Figur, das aus dem Akt des (halbwahren oder falschen) Erinnerns der erfolglosen und erst im dritten Akt erscheinenden Schauspielerin Diane hervorgeht.

---

68 Vgl. auch McGowan, Todd: The Impossible David Lynch, New York: Columbia University Press 2007, S. 199.

69 Im Making of On the road to Mulholland Drive auf der auf der Mulholland Drive Blu-ray Disc Studiocanal Collection 2017 (TC 00:11:10); vgl. auch Schößler, Franziska: »Das Möbiusband der Erinnerung. Gender, Genre und Memoria in den Filmen von David Lynch«, in: Freiburger FrauenStudien 20 (2007), S. 143–157, S. 148; Lim: David Lynch, S. 147.

Frank Daniel, Professor an der Columbia Filmschule, den David Lynch als seinen »einzigen Lehrer« bezeichnet hat,[70] äußerte sich über die Darstellungen von Träumen, dass man sie filmisch genauso behandeln solle wie diejenigen von Emotionen und Denken – man müsse sie externalisieren:

> …dreams and visions can be used directly […]. You can demonstrate, you can perform the dreams, and if the intention and the main thrust of the story is based upon those dreams and directly connected with them, then there is no problem if they come true.[71]

Wenn man eine träumende Figur als Hauptfigur habe, müsse man sich in deren Träume hineinversetzen. Und wenn der Traum in Konflikt mit der Wirklichkeit gerate, würde eben das zum Thema werden: »How his dreams and his reality conflict with each other complete the story. It can be played on two levels; one is the dream, the internal stuff, and one is the reality around the character.«[72] Dieses Spannungsverhältnis von Traum und einer ihn umgebenden Realität wird von Lynch durch den Einsatz von Verfremdungseffekten erzeugt, dazu greift er in dieser Szene auf das Mittel der Schauspielästhetik zurück wie auf das der Filmmusik. Die flächige, melodramatisch und erhebend klingende, extradiegetisch eingesetzte Musik steht in deutlichem Kontrast zum Soap-Opera-haften der Szene – dessen Wirkung auch durch den ›billig‹ wirkenden Synchronton verstärkt wird. Diese Filmmusik verhält sich skeptisch zur von der Figur idealisierten Welt und wirkt so als erzählerische Vorausdeutung anstehender Konflikte. Explizit wird dies auch im Abschluss der gesamten Szene durch eine kurze Szene (Nr. 12) mit den beiden Älteren: Die ideale Welt der Betty endet abrupt nach ihrer Verabschiedung von dem Paar, ohne dass Betty davon erfährt. In einer die Szene abschließenden Einstellung entpuppen sich die beiden Begleiter als diabolisch grinsende Gestalten (Abb. 170, S. 241). Die Welt ist demnach nicht so sonnig-harmonisch, wie sie sich bei Bettys Ankunft für sie dargestellt hat. Durch diese Erzählstrategie haben die Zuschauer*innen nun einen Suspense-erzeugenden Informationsvorsprung, der den Erwartungshorizont justiert: Man wird dabei zuschauen, wie und wann Betty erkennen wird, dass die Welt nicht die ist, die sie sich wünscht.

---

70 David Lynch: »I have to tell you that he was my only teacher. […] no one understood the art of film-making as he did.« (Zit. n. Daniel, Frank: »The Lost Tapes: Frank Daniel Q&A, Part 4« [1996/86], in: Pozervision. 21th Century Film Student Primer: For your best Film Education 27 [2017], H. 6, online unter https://pozervision.wordpress.com/2017/06/27/the-lost-tapes-frank-daniel-qa-pt-4)

71 Ebd.

72 Ebd.

Szene 13: Bettys Ankunft in Havenhurst und die Begegnung mit Coco

> Hollywood ist ein Ort, wo jeder davon träumt, jemand (oder etwas) anderes zu sein.
> *Chris Rodley*[73]

Die folgenden drei Szenen bilden eine Sequenz. Sie umfasst als Handlungsabschnitt die Ankunft von Betty in ihrem neuen Domizil (das die Zuschauenden bereits kennen) und ihre Begegnung mit der unbekannten Frau. Zwischen der Szene am Flughafen und der Ankunft in Havenhurst wird eine Luftaufnahme des ikonografischen Hollywood-Zeichens in den Hollywood Hills zwischengeschnitten. Das Zeichen repräsentiert die Strahlkraft jenes ›fatalen‹ Mythos, von dem die Schauspielerin wie viele andere angezogen wird, und es unterstreicht damit das dramaturgische Ziel der Protagonistin.





Abb. 28: »Traumfabrik Hollywood« – Mythos und Versprechen (TC 00:19:59); Abb. 29: der Eingang zur Wohnanlage »Havenhurst« (TC 00:20:01)

Die Einstellung dient zudem der Verdichtung von Zeit und dem Anzeigen eines Ortswechsels; darin schlägt sich in dem ursprünglich als Serie konzipierten Film eine für das Fernseherzählen typische Ästhetik nieder. Die dann folgende Szene schließt erzählerisch direkt an die Handlung zuvor an. Am Flughafen hatte Betty dem Taxifahrer die Adresse »1612 Havenhurst« genannt. Im Drehbuch der TV-Pilotfolge ist die Wohnanlage als »… an ancient, gorgeous courtyard apartment building, built during the golden age of cinema« und explizit als »as if in a dream« beschrieben.[74] In Szene 40 wird später ein Hinweis auf eine Kurzgeschichte gege-

73 Rodley: Lynch über Lynch, S. 356.

74 Bezogen wird sich hier auf die Drehbuchfassung, die auf der Cinephilia&Beyond-Webseite zur Verfügung gestellt wird. Die Nachfrage bei der Produktionsfirma von David Lynch, ob es sich dabei um das authentische Drehbuch für die Pilotfolge handelt, wurde ebenso wenig be-

ben, in der eine Figur mit dem Namen »Sylvia North« eine Rolle spielt (vgl. S. 127). Bei dieser handelt es sich um eine Schauspielerin, die mit Erwartungen nach Hollywood gekommen ist und die in einer Wohnanlage für Schauspielerinnen lebt, die folgendermaßen beschrieben wird: »[O]ne of those houses in the building of which everything is expended upon the beautification of the exterior, so that its owner may reap an added income from allowing it to be ›shot‹.«[75] Dieses Havenhurst und die Welt drumherum sind sprichwörtlich ›ein Traum‹ – und sehen aus wie aus einem Film des »golden age of cinema«.[76] Hier manifestiert sich die Nähe von Traum und Film überhaupt, beides sind Orte des Träumens und Erinnerns, in beiden gestaltet das Imaginäre Wirklichkeit.[77] Die verwunschene Märchenhaftigkeit der Wohnanlage sowie auch die freundliche Hauswartin komplettieren die idealisierte Märchen- und Traumwelt, durch die Betty mit kindlicher Entzückung und ohne Bodenhaftung gleitet.

Eine Welt voller Referenzen

Empfangen wird Betty von besagter Hausmeisterin namens Mrs. Lenoix alias Coco (dargestellt von Ann Miller). Mit der Besetzung dieser Schauspielerin holt Lynch eine weitere, auf das Motiv von Wiederholung und Wiederkehr weisende Referenz auf das klassische Hollywood in die Szene – in JAM SESSION (USA 1944, R.: Charles Barton) spielte Ann Miller früher selbst eine aus der Provinz nach Hollywood kommende junge Schauspielerin mit Ambitionen. Cocos Auftritt ist zudem wie ein Leinwandauftritt inszeniert: Die Fliegengittertür, hinter der sie erscheint, heißt im Englischen ›Screen Door‹. Das Netz des Fliegengitters erinnert an den Netzstrumpf, durch den im Hollywoodkino der 1930–40er-Jahre ›in die Jahre gekommene‹ weibliche Hollywood-Stars gefilmt wurden mit dem Zweck, ihr Gesicht weichzuzeichnen.

antwortet wie die Frage nach dem Spielfilmdrehbuch: »He keeps all his work private.« (Mail der Vertreterin der Lynch-Produktionsfirma Sabrina Sutherland vom 10.07.2020.)

75 Whitman, Jack: »The Irony of Fake. The adventures of Sylvia North as a novice in the Motion Picture Metropolis«, in: Munseys Magazine 7 (1923), S. 271, online unter www.unz.com/print/Munseys-1923jul-00269/?View=PDF.

76 Vgl. auch Martin, Richard: The Architecture of David Lynch, London: Bloomsbury Academic 2014, S. 54.

77 Weiterführend Martig, Charles/Karrer, Leo: Traumwelten: Der filmische Blick nach innen, Marburg: Schüren 2003, S. 181f.



Abb. 30: Cocos Auftritt (TC 00:20:54)

Coco ist ein überpersonales Klischee, eine Wiedergängerin des Personals aus dem Hollywoodkino der Stummfilmzeit. Sie ist ›Typ Gloria Swanson‹, die Darstellerin der Norma Desmond in SUNSET BOULEVARD, ein Archetypus der ›Showbiz-Grande-Dame mit Herz‹. Diese Figur hat etwas Kinomythisches und ihre Erzählung auch: Als sie über einen ehemaligen Bewohner erzählt, der die Anlage einst mit einem preisboxenden Känguru bewohnte, ist damit die gesamte Spanne der Kinogeschichte assoziiert, die unter anderem mit DAS BOXENDE KÄNGURUH von Max und Emil Skladanowsky (D 1895) begann.

In den Augen von Betty ist Coco eine Wunschtraum-Hausmutter, die zum Personal ihrer imaginierten Welt gehört. Später, während des Verlobungsdinners (Szene 58), wird implizit erzählt, wie und warum sie dort hingelangt ist. Diane begegnet ihr dort als Mutter von Adam Kesher, wobei sie dann längst nicht so herzlich und sympathisch sein wird wie jetzt (vgl. S. 222). In dieser Traumwelt ist noch alles einladend, freundlich und taghell – bis auf einen Hundehaufen auf dem Weg zum Apartment. Coco ruft nach Wilkins, doch der Ruf bleibt ohne Resonanz. In der geplanten Fernsehserie war Wilkins Figur eines Drehbuchautors und Nachbarn, der mit seinem Hund über dem Apartment von Betty lebt. Diese Figur fiel dem Schnitt zum Opfer, in der Kinofassung taucht sie nur noch einmal auf – beim Verlobungsdinner als Sitznachbar von Diane.

Der Hundekot bekommt von Lynch eine Nahaufnahme, mit dem Spaß am Direkten und an der ästhetischen Provokation.[78] Dramaturgisch bildet diese Aufnahme einen Kontrastpunkt, der auf die den Traum umgebende Realität verweist. Er wird, mit Slavoj Žižek gesprochen, zu einem unheimlichen Ding, das auf Beunruhigung zielt. Mit diesem Fleck, einem Fremdkörper im Idyll, bricht kurz eine Art Realität beziehungsweise das Reale in dieses ein.[79] In dramaturgischer Hinsicht wiederholt das Element der erzählerischen Vorausdeutung aufkommendes Unheil – wie es das Grinsen des älteren Paars in der Limousine auch war. Diese Momente struktureller Wiederholung geben der Erzählung ihre formale Stabilität.

Szene 14: Die Begegnung von Betty mit der Frau ohne Gedächtnis

Lynch variiert die filmästhetischen Mittel, um die interne Fokalisierung dieser Sequenz zu markieren. Es gehört zur präzise durchgeführten Inszenierungsintrige des Regisseurs, dass die Hinweise auf den Status des Dargestellten nur sublim gegeben werden und der Wahrnehmung entgehen können. Die Hinweise auf die imaginäre Perspektive sind versteckt, aber es gibt sie. In der jetzt folgenden Szene vermitteln sie sich vor allem über die Bildgestaltung: Nachdem Betty von Coco alleingelassen wurde, schaut diese sich voller Begeisterung im ›Apartment ihrer Träume‹ um. Die Szene ist durch den Wissensvorsprung der Zuschauenden, dass Betty auf einen ungebetenen Gast treffen wird, mit Spannung aufgeladen. Mit der Figur zusammen wird nun für die Zuschauenden der Ort als ein zentraler Spielort des Films etabliert.

Das Apartment ist von harmonisch aufeinander abgestimmten, erdigen Farben bestimmt, von der Wandfarbe bis zu den Lichtschaltern (Szenografie: Jack Fisk). Dies vermittelt Wärme und wirkt anheimelnd, dabei steht keine der Farben in Konkurrenz zu den roten Requisiten, wie der roten Paprika auf dem Tisch oder dem Bademantel auf dem Bett. Diese sind hier als Insignien für die Welt des Traums drapiert – was im Kapitel über die Rolle der Farbdramaturgie eingehender erläutert wird (S. 106).

Bei Bettys Durchstreifen des Apartments werden wiederkehrend subjektivierte Perspektiven eingeschnitten, die Kamera übernimmt dabei den Point of View der Figur. Hierbei aber kommt eine Steadicam (ein am Körper der Kameraperson befestigtes Schwebestativ) zum Einsatz, sodass ein geisterhaft schwebender Eindruck

78 Darüber hinaus verbindet sich mit der Einstellung auf den Kot eine Diskussion der Senderverantwortlichen mit David Lynch darüber, wie nah der Kot gezeigt werden dürfe, vgl. Woods, Paul A.: Weirdsville USA: The Obsessive Universe of David Lynch, London: Plexus Publishing 2000, S. 207.

79 Vgl. in Bezug auf Hitchcock Žižek: Alfred Hitchcock oder Die Form und ihre geschichtliche Vermittlung, S. 61.

entsteht, der zugleich den Blick verfremdet und von einer personalisiert wirkenden Subjektivität dissoziiert. Diese Steadicamperspektive im Film ist eigentlich als typische Horrorfilmeinstellung codiert, mit der die Anwesenheit eines unheimlichen, fremden und zugleich bedrohlichen Blicks impliziert wird. Slavoj Žižek beschreibt, dass Hitchcock in PSYCHO (USA 1960) und THE BIRDS/DIE VÖGEL (USA 1963) mit der Kamera in ähnlicher Weise umgeht: Hitchcock kombiniert objektive Aufnahmen einer sich bewegenden Person mit subjektiven Aufnahmen von dem, was diese Person sieht. Durch dieses formale Verfahren werde ein alltägliches Ereignis mit einer »beunruhigenden, bedrohlichen Dimension aufgeladen«, und eine Person oder ein Ding werde unheimlich.[80] Die Kamera wird hier für eben diesen Effekt der Beunruhigung eingesetzt, zugleich wird damit implizit dargestellt, dass es sich hier nicht um eine ›privilegierte Perspektive‹ der Kamera handelt, in der etwas gezeigt wird, wie es ›wirklich‹ ist, sondern um die Darstellung einer sozusagen dissoziativen Störung der schauenden Figur.[81]

Das »Ideal-Ich« Betty und das Spiegelstadium

Auf ihrem Erkundungsgang stößt Betty auf die auf dem Schlafzimmerboden hingeworfene Kleidung der Fremden. Daraufhin geht sie nachschauen, begleitet von der seltsam schwebenden Kamera. Als Betty die Tür zum Badezimmer öffnet, verhält sie sich jedoch merkwürdig: Anstatt weiter nach einer Person zu suchen, wird ihre Aufmerksamkeit vom Spiegel über dem Waschbecken absorbiert, sie geht auf ihn zu, juchzt kurz und stellt sich selbstvergessen davor ins Licht. Erst einen Moment später dringt das Geräusch von laufendem Wasser zu ihr durch, und erst dann entdeckt sie die Frau unter der Dusche.

David Lynch selbst hält sich mit Äußerungen darüber zurück, inwieweit er sich mit der Theorie von Jacques Lacan auseinandergesetzt hat, aber die Anordnung in dieser Szene und ihre konkrete Inszenierung erscheinen wie von dessen Konzeption des Spiegelstadiums inspiriert.[82] Die Konzeption des Spiegelstadiums gilt als eine der zentralen Ideen einer ganzen Epoche psychoanalytischer Filmtheorie, in der von einer Analogie zwischen Spiegel und Leinwand und der »verkennenden Identifizierung« mit einem »Anderen« im Bild ausgegangen wird.[83] Lacan beschreibt mit dem Spiegelstadium das Moment der Ich-Bildung in der individualpsychologischen Entwicklung. Diese sei von einer psychischen Spaltung geprägt, in der das

80 Ebd., S. 60f.

81 Zur Kamera im »unzuverlässigen Erzählen« vgl. Koebner: Was stimmt den jetzt?, S. 28.

82 Lynch ist Anhänger der ›transzendentalen Meditation‹ und gibt sich offiziell gegenüber der Psychoanalyse als eher kritisch eingestellt; vgl. Rothe, Marcus: »Interview mit David Lynch: Ein Psychologe? Nein, danke!«, in: Süddeutsche Zeitung vom 17.05.2010.

83 Vgl. Elsaesser, Thomas/Hagener, Malte: Filmtheorie zur Einführung, Hamburg: Junius 2007, S. 84.

»Ich« (im Französischen: »moi«) sich vom »Ideal-Ich« (»moi-idéal«) trenne und zu einem Anderen werde. Aus Beobachtungen der empirischen Psychologie abgeleitet, beschreibt Lacan mit dem Spiegelstadium jenen Moment, in dem sich ein Kleinkind im Verlauf der ersten sechs bis 18 Monate erstmals im Spiegel erkennt.[84] Diese »Erkennung« ist nach Lacan aber vielmehr eine »Verkennung«, denn das Kind, »das sich noch in einem Zustand der Ohnmacht und der unkoordinierten Motorik befindet, antizipiert imaginär das Ergreifen und die Beherrschung der Einheit seines Körpers«.[85] Lacan beschreibt weiter, dass es durch die Identifikation mit dem Spiegelbild zu einem »Jubilieren« käme.[86] Dieses Jubilieren drücke eine narzisstische Beziehung zum eigenen Spiegelbild aus, aber vor allem entstehe, wie es bei Lacan an anderer Stelle heißt, durch die Identifikation mit dem Spiegelbild eine Spaltung des »Ich« und dem »Ideal-Ich« des Spiegelbildes. Das Ich ist dabei eine Vorstellung von sich selbst als Körper, während das Ideal-Ich das imaginäre Ideal ist, »an dem das Subjekt sein Ich misst«[87].

84 »Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion«, in: Lacan, Jacques: Schriften 1, Weinheim, Berlin: Quadriga 1996, S. 63ff.

85 Laplanche, J./Pontalis, J. B.: Das Vokabular der Psychoanalyse, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973, S. 474.

86 Lacan: Schriften 1, S. 63f.

87 Nemitz, Rolf: »Graph des Begehrens. Ich – Ideal-Ich – Ichideal: der Zauberspiegel«, in: Lacan entziffern (04.11.2013), online unter http://lacan-entziffern.de/spiegelstadium/ich-idealich-ichideal/#easy-footnote-bottom-2. Vergleichbare, weniger individualpsychologische Überlegungen über drei mögliche Ausdrucksformen des Gesichts im Spiegel stellt Bachtin (Autor und Held in der ästhetischen Tätigkeit, S. 87f.) an.



Abb. 31: Betty in einer Art »jubilatorischer Geschäftigkeit« (Lacan) vor dem Spiegel (TC 00:23:34)

Mit den Begriffen Lacans lässt sich das Auftreten der Figur Betty und ihre Freude über sich als Ableitung vom dramaturgischen Bedeutungsfazit des Films beschreiben: Das Subjekt (das Ich) ist eine Illusion. Streng genommen schaut hier das »Ich« Diane in den Spiegel und (v)erkennt sich dort in »jubilatorischer Aufnahme des Spiegelbildes« (Lacan) in ihrem Ideal-Ich Betty.

Das »Ich-Ideal« Rita

Bettys Verkennung – dessen, dass sie eigentlich Diane ist – geht in der Szene über in eine weitere Verkennung: Auf der ersten Ebene wird hier die Begegnung mit der Fremden unter der Dusche in Szene gesetzt, dabei weisen die durch die Gestaltung entstehenden Verfremdungseffekte auf das Irreale dieser Begegnung hin. Betty nimmt die Frau in der Dusche wahr, die Kamera springt daraufhin in eine für Betty ›unmögliche‹ Perspektive direkt hinter die Duschwand. Die Großaufnahme der Frau bekommt so etwas räumlich Losgelöstes, Zweidimensionales. Die Art der Gestaltung deutet auf den Zweitsinn des Dargestellten hin, für dessen Beschreibung erneut die Begriffe von Lacan hilfreich sind: In der Konzeption von Lacan wird der Ich-Bildungsprozess erst durch eine dritte Instanz vervollständigt, die des »Ich-Ideals« (»idéal du moi«).[88] Während das »Ideal-Ich« (»moi idéal«) im Imaginären ver-

88 Vgl. auch Evans: Wörterbuch der Lacanschen Psychoanalyse, S. 126f.: Die Begriffe »Ideal-Ich« und »Ichideal« tauchen, wenn auch noch undifferenziert, bereits bei Freud in Zur Einführung des Narzißmus (1914) auf, vgl. Laplanche/Pontalis: Das Vokabular der Psychoanalyse, S. 203.

ortet ist, ist das Ich-Ideal (»idéal du moi«) ein Begehrensobjekt und eine im Symbolischen verankerte Instanz. Diese bewertet das Ideal-Ich und entscheidet darüber, ob es von außen an es herangetragenen Normen entspricht. Das Ich-Ideal fungiert als Vorbild. Als Instanz ist es »eine Art Schiedsrichter«, es »spricht Anerkennung aus oder verweigert sie«.[89] In ihm manifestieren sich die Werte und Normen der symbolischen Ordnung (Lacan), wie man als Subjekt zu sein oder auszusehen hat. Diese Instanz urteilt also darüber, ob ein Subjekt den gesellschaftlichen Vorbildern entspricht oder ob es das Ideal verfehlt; ob man eine ›richtige Frau‹ oder ein ›richtiger Mann‹ ist, ob ›zu dick‹ oder ›zu dünn‹ usw.

Das Ich, das Ideal-Ich und das Ich-Ideal bilden so in der Subjektkonstitution eine triadische Struktur, die ihren Widerhall in der Figurenkonzeption von Diane als ›reales Ich‹, Betty als Imagination und die dunkelhaarige Frau als das gesellschaftliche Ideal einer ›schönen Frau‹ findet. (Es erscheint so auch als sinnig, dass Lynch die Figur der Frau mit Laura Harring, einer ehemaligen Miss USA, besetzt hat.[90])



Abb. 32, 33 und 34: die Schauspielerin Diane (TC 02:00:36); der Star Betty (TC 01:10:42); die Traumrolle Rita/Camilla (TC 02:00:17)

Frau ohne Gedächtnis

Auf Bettys Frage nach ihrem Namen findet die Fremde keine Antwort. Anscheinend hat sie durch den Unfall ihr Gedächtnis verloren. Der Gedächtnisverlust ist vor allem im Film noir der 1940er-Jahre ein gängiger Topos, in dem er Ausgangspunkt für eine analytische, kriminalistische Erzählweise ist, bei der das Geheimnis der verlorenen Identität aufzulösen ist. Klassische Beispiele sind HIGH WALL/ANKLAGE MORD (USA 1947, R.: Curtis Bernhardt) oder Alfred Hitchcocks SPELLBOUND (USA 1945). In der Amnesie als verbreitetem Motiv im Film dieser Zeit bilden sich einerseits die traumatischen Kriegserfahrungen als eine erdrückende, die Gegenwart bestimmende Vergangenheit ab, zum anderen die zunehmende Bedeutung der Psychoanalyse in

89 Nemitz: Graph des Begehrens.

90 Vgl. Lim: David Lynch, S. 146.

der US-amerikanischen Kultur.[91] Für Lynch steht das Thema Gedächtnisverlust zudem eng in Zusammenhang mit dem des Schauspielens selbst: »Amnesia somehow ties to acting, because, you know, a great actor or actress they give up themselves and become somebody else.«[92]

Lynch nimmt in MULHOLLAND DRIVE mehrfach, explizit und implizit, Bezug auf den Film noir, wie auch mit der folgenden Referenz: Nachdem Betty die ›Frau ohne Gedächtnis‹ alleine gelassen hat, fällt deren Blick auf ein Plakat des Films GILDA von Charles Vidor (USA 1946). Auf diesem steht auch der Name der die Figur Gilda verkörpernden Schauspielerin Rita Hayworth. Über zwei Spiegelbilder, in dem einmal die Frau und einmal – zudem wie eine Denkblase über ihrem Kopf – das Plakat zu sehen sind, werden beide nebeneinander in ein Bild gesetzt.[93] Ein Zoom zieht das doppelte Bildmotiv nah heran, und der atmosphärische Sound unterstützt die dabei entstehende Wirkung, dass sich beide miteinander vereinigen. Dies ist ein Moment, in dem die Frau sich den Namen »Rita« vom Plakat wählt, um verschweigen zu können, dass sie nicht weiß, wer sie wirklich ist. Dass sie sich nicht den Namen der Rolle, Gilda, sondern den der Schauspielerin aussucht, erklärt sich figurenpsychologisch mit ihrer Sehnsucht nach einer Identität: Um überhaupt lebendig sein zu können, ist sie als Rolle auf die Verkörperung durch eine Schauspielerin angewiesen. Der Slogan auf dem Plakat »There never was a woman like Gilda« ist zudem doppeldeutig, da in ihm ein weiterer impliziter Hinweis auf die Identität der Unbekannten enthalten ist: Diese Frau existiert so nicht.

---

91 Vgl. Biesen, Sheri Chinen: »Psychology in American Film Noir and Hitchcock's Gothic Thrillers«, in: Americana: The Journal of American Popular Culture (03.01.2014), online unter www.americanpopularculture.com/journal/articles/spring_2014/biesen.htm. Vgl. auch Biesen, Sheri Chinen: Blackout: World War II and the Origins of Film Noir, Baltimore: Johns Hopkins University Press 2005, S. 25; Brandlmeier, Thomas: Film noir: Die Generalprobe der Postmoderne, München: edition text + kritik 2017, S. 122.

92 Lynch im Interview in ON THE ROAD TO MULHOLLAND DRIVE (00:04:05). Auf der MULHOLLAND DRIVE Blu-ray Disc Studiocanal Collection 2017.

93 Fabienne Liptay beschreibt das Bild folgendermaßen: »Wie eine Denkblase erscheint der Plakatausschnitt links über ihrem Spiegelbild, in einem kleinen runden Schminkspiegel, der gewissermaßen als ›Bild im Bild im Bild‹ figuriert.« (»Auf Abwegen – oder wohin führen die Erzählstraßen in den ›Roadmovies‹ von David Lynch?«, in Liptay/Wolf: Was stimmt denn jetzt?, S. 307–323, hier S. 321)

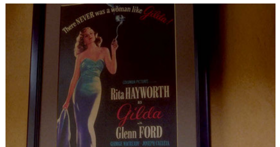





Abb. 35, 36 und 37: das ›Vorbild‹ Rita Hayworth (TC 00:25:02; TC 00:25:05; TC 00:25:53)

Das Motiv der Selbsterfindung wird einen Moment später von der piktoralen Dramaturgie aufgegriffen: In dem Moment, als die Frau zu Betty ins Schlafzimmer tritt, stellt sie sich neben die Tür vor den Rahmen eines hinter ihr an der Wand hängenden Bildes. Nach Victor Stoichiţă werden in der Malerei durch Türen, Fenster und ähnliche Gebilde visuelle Rahmungen geschaffen, die dazu dienen, den Status der von ihnen eingefassten Menschen zu visualisieren. Ein Rahmen diene dem ›Auftritt‹ einer Person, fast wie auf einer Bühne, oder ein ›Erscheinen auf der Bildfläche‹. Derartige Strategien der Bildnarration als auch figurative Darstellungsweisen in traditionellen Abbildungstechniken sind vom Film übernommen, wenn nicht sogar auf die Spitze getrieben worden. Der Kunstwissenschaftler Stoichiţă hat hierbei vor allem Hitchcocks Vertigo (USA 1954) im Sinn, aber die Überlegungen lassen sich ebenso auf Mulholland Drive beziehen. Ähnlich wie in Vertigo demonstriert auch in Mulholland Drive die gerahmte In-Bild-Setzung der Figur ihr Dasein als ein Trugbild und Simulacrum.[94]

Gilda (1946) als Referenz

Die Referenz auf den Film Gilda ist in mehrfacher Hinsicht von Belang. Nicht nur scheint die sich ab jetzt Rita nennende Figur an den Archetyp der Filmfigur Gilda angelehnt zu sein, es wird in Mulholland Drive auch Bezug genommen auf das erzählerische Setting des Films. Die Rolle der Gilda verfestigte einst den Starruhm von Rita Hayworth, die nach diesem Film als ›ultimative Femme Fatale‹ der 1940er-Jahre galt.[95] Vor allem die musikalischen Showauftritte, in denen Rita Hayworth *Put the Blame on Mame* und *Amado Mio* performt, gehören fest zum ikonografischen Gedächtnis des klassischen Hollywoods. In diesen beiden Nummern manifestieren sich dabei wesentliche Aspekte sublimierter, fetischisierter Sexualität und der Zurschaustellung des weiblichen Körpers als Fetisch und Ware im US-Kino der

94 Stoichiţă: Der Pygmalion-Effekt, S. 190 und 193.

95 Vgl. auch Grossman, Julie: Rethinking the Femme Fatale in Film Noir: Ready for her Close-up, Basingstoke/New York: Palgrave Macmillan 2009, S. 103f. Grossmann diskutiert die Ambivalenz der Femme fatale Gilda; in der Figur käme sowohl Misogynie als auch eine selbstermächtigende weibliche Sexualität zum Ausdruck.

1930er- bis 1950er-Jahre. Der Auftritt der sogenannten phallischen Frau ist ein Motiv des populären Kinos dieser Zeit und wurde in der feministischen Filmtheorie verhandelt.[96] Vor allem die Sequenz, in der Rita Hayworth in GILDA *Amado Mio* performt, findet in MULHOLLAND DRIVE ihren Widerhall: Der Liedtext von *Amado Mio* enthält einige Phrasen, die auf die Situation von Betty in MULHOLLAND DRIVE beziehbar sind; er umspielt das Thema von romantischer Liebe als Phantasma und als Rollenspiel: »It was just a phrase/That I heard in plays/I was acting a part«.[97] Damit reflektiert er auf den Plot von Betty und ihrer Liebesgeschichte, unter den Bedingungen eines (komplizierten) Rollenspiels. Bei diesem Auftritt der Rita Hayworth handelt es sich zudem um eine exemplarische Szene des Hollywoodkinos, in der ein weiblicher Star als Objekt des Begehrens inszeniert wird. Dieser ikonografisch gewordene Auftritt, wie auch *Put the Blame on Mame*, begründeten den Starruhm von Rita Hayworth und ihren Mythos als »The Love Goddess«.[98] Relevant ist dabei, dass Rita Hayworth nicht selbst singt, sondern mit einer von der Sängerin Anita Kert Ellis geliehenen Stimme. Das Phantasma der perfekten Frau mit perfekter Stimme ist eine Konstruktion des Hollywoodkinos, ein Kunstprodukt – es ist ›zusammengebaut‹ aus unterschiedlichen Einzelteilen. Lynch wird dies später in der Club-Silencio-Szene mit der Figur Rebekah Del Rio zum Thema machen und ›demaskieren‹, um es zugleich erzählerisch produktiv zu machen für die Umkehr der Handlung, in der das Thema, das ›Verschwinden des Phantasmas‹, auf mehreren Ebenen ausgespielt wird (vgl. ab S. 149).

Szene 15: Bettys Traumwelt – erste Kristallisation des Bedeutungsfazits

Mit der folgenden Szene wird der erste Akt des Films beendet. Mit Akt wird ein größerer, in sich abgeschlossener Handlungsverlauf bezeichnet, der »zu einer neuen Stufe in der Handlung führt oder diese abschließt«[99]. Aktwechsel sind Wendepunkte (»Plotpoints«) und dadurch zu erkennen, dass sich die Situation der Hauptfigur in

---

96 Die »phallische Frau« ist ein auf Theoriebildungen Freuds zurückgehender Begriff, der in der feministischen Filmtheorie die fetischisierte Darstellung der Frau bezeichnet, vgl. Mulvey, Laura: »Visuelle Lust und narratives Kino«, in: Gislind Nabakowski/Helke Sander/Peter Gorsen (Hg.): Frauen in der Kunst, Bd. 1, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980, S. 30–46, hier S. 30, 40; Kaplan, E. Ann: »Ist der Blick männlich?«, in: Gramann/Koch/Schlüpmann: Frauen und Film, S. 45–60, hier S. 47.

97 Der Liedtext von Amado Mio geht folgendermaßen weiter: »Amado mio. When we're together. I'm in a dream world. Of sweet delight. Many times I've whispered. Amado mio. It was just a phrase. That I heard in plays. I was acting a part.«

98 Vgl. Ringgold, Gene: The Films of Rita Hayworth: The Legend and Career of a Love Goddess, New Jersey: Secaucus N.J. Citadel Press 1974.

99 Stutterheim: Handbuch Angewandter Dramaturgie, S. 97.

Folge eines Ereignisses oder einer Erkenntnis, eines Ortswechsels oder einer hinzukommenden Herausforderung verändert. Die Handlung geht aufgrund eines neuen Wissensstands der Hauptfigur oder durch ein Konsequenzen nach sich ziehendes Ereignis auf einer neuen Stufe weiter. Aktwechsel werden bei der Filmwahrnehmung nicht zwangsläufig bemerkt, es sei denn, sie werden durch die ästhetische Ausgestaltung betont. Aktwechsel in der offenen Form werden über rhythmisierende, wiederkehrende Motive gestaltet, häufig formuliert sich darin ästhetisch das Bedeutungsfazit.[100]

»And now I'm in this dream place!«

> Der Dialog ist genauso wie alles andere im Film. Er kann eine Krücke sein, aber wenn er gut eingesetzt ist, kann er steigern, vertiefen, offenbaren.
> *Sidney Lumet*[101]

Innerhalb des Figurenbogens und Handlungsstrangs von Betty ist diese Begegnung mit »Rita« eine dramaturgische Kollision beziehungsweise das auslösende Moment: Diese Frau ist das dramaturgische Hindernis, das dem Ziel Bettys, ein Schauspielstar zu werden, entgegensteht. Auf der impliziten Ebene dient die Szene diversen Hinweisen auf die wahre Identität der Unbekannten und variiert darüber das Bedeutungsfazit: Das Subjekt ist ein Phantasma.

Die Szene im Schlafzimmer wirkt auf der ersten Ebene wie eine schlichte, im Schuss-Gegenschuss-Verfahren aufgelöste Dialogszene. Betty erzählt der Fremden, nun »Rita«, von sich und ihren Beweggründen, nach Hollywood gekommen zu sein. Als die Frau sich wegen ihrer starken Kopfschmerzen hinlegt, deckt Betty sie fürsorglich zu, was den Beginn einer verbindlichen Beziehung demonstriert. Damit wird Neugier darauf erzeugt, wie es mit den beiden Figuren weitergehen wird und ob Betty der Fremden wird helfen können. Zunächst aber stellt Betty sich vor und vermittelt so auch für die Zuschauenden ihre Backstory, dabei erwähnt sie folgendes: »She's [aunt Ruth] letting me stay here while she's working on a movie that's being made in Canada.« (vgl. S. 84). Darüber hinaus wird über den Dialog beziehungsweise den Monolog von Betty deren dramaturgisches Ziel explizit gemacht: dass sie nach Hollywood gekommen ist, um ein Star zu werden:

> I couldn't afford a place like this in a million years. Unless of course, I'm discovered and become a movie star. Of course, I'd rather be known as a great actress than

---

100 Ebd.

101 Lumet, Sidney: Filme machen. Vom Drehbuch zum fertigen Film, Berlin: Autorenhaus 2006, S. 50.

> a movie star, but sometimes people end up being both. So, that is, I guess you'd say, the story of why I came here. (ab TC 00:25:51)

Die Situation selbst, die befremdliche und intime Anwesenheit der Frau hier im Schlafzimmer, wird von Betty nicht weiter thematisiert, so wie es auch keine ernsthafte Verständigungsversicherung seitens Bettys gibt. Die bereits bekannten Aspekte ihres Charakters als vertrauensvoll naiv und kommunikativ werden bestätigt.

Die Dialoge in MULHOLLAND DRIVE sind auf der ersten Ebene der für das dramatische Darstellen notwendigen Natürlichkeit der gesprochenen Sprache verpflichtet – es ist vorstellbar, dass Menschen im echten Leben so sprechen würden. Zugleich sind die Dialoge durchweg doppelcodiert. In aller Deutlichkeit werden hier Dinge ausgesprochen, die direkte Hinweise auf die Lösung des narrativen Rätsels (›wer ist die Fremde?‹) geben und die bisherigen szenischen Deutungsempfehlungen bestätigen und verstärken. Der Zweitsinn beziehungsweise der Subtext der Figurenrede – so die Bezeichnung des Dialogs in der Dramentheorie – deutet dabei direkt auf das verdeckte Verhältnis der beiden Figuren: Mit »Of course, I'd rather be known as a great actress than a movie star, but sometimes people end up being both« spricht Betty die triadische Konstruktion an, die sich im Hintergrund der Figurenkonstellation befindet, so wie sie sich im Dreiecksverhältnis von Schauspielerin, Figur/Rolle und Star abbildet (Abb. 32–34, S. 95). Diane ist in dieser Konstellation als Betty der Star, als »Rita« die Rolle, und als Diane die Schauspielerin, die sowohl hinter Betty als auch Rita steht. Eine Schauspielerin, die eine Rolle spielt, kann hinter ihr verschwinden; aber ein Star, der eine Rolle spielt, steht »wie ein Phantombild zwischen Zuschauer und Charakter«[102]. So stehen sich hier im Schlafzimmer Rolle und dieses Phantombild gegenüber. Dabei bewegen sie sich in einem Traum, wie Betty ironischerweise direkt ausspricht: »I just came here from Deep River Ontario, and now I'm in this dream place!« (Deep River Ontario ist sowohl ein realer kanadischer Ort als auch der Name eines Apartmenthauses in Lynchs BLUE VELVET [USA 1986].) Die deutlichste Botschaft in dieser Hinsicht folgt am Schluss der Sequenz – auf der Ebene der dramatischen Handlung als eine von Tante Ruth, die einen Zettel am Bademantel befestigt hat, auf dem steht für »Enjoy yourself, Bitsie«. Die implizite Botschaft auf der Ebene der Autorenstimme besagt dabei, dass Betty hier nichts anderes tut als genau das: sich an sich selbst erfreuen.

Figurenrede, Autorenstimme, Dialogizität

In der Dramentheorie wird die Figurenrede beziehungsweise der Dialog als ein Formelement betrachtet, das unterschiedliche Funktionen erfüllt und von verschie-

---

102 Wulff, Hans J.: »Charaktersynthese und Paraperson: Das Rollenverhältnis der gespielten Fiktion«, in: Peter Vorderer/Holger Schmitz (Hg.), Fernsehen als Beziehungskiste. Parasoziale Interaktionen und Beziehungen mit Medienfiguren, Opladen: Westdeutscher Verlag 1996, S.29-48, hier S. 12.

denen Faktoren bestimmt ist. Zunächst ist Dialog eine Form des Handelns; Figuren handeln mit und durch Sprache, mit ihr erzeugen oder lösen sie Konflikte. Über die Rede verändert sich die jeweilige dramatische Situation. In der Rede drückt sich das dramaturgische »Ziel« einer Figur aus. Zudem wirken die sie umgebende Situation und andere Umstände der Kommunikation zwischen den Figuren in die Rede hinein. Weiterhin kommt in ihr die Beziehung der Figuren zueinander zum Ausdruck, und sie wird geprägt vom individuellen Sprachstil der einzelnen Redenden und ihrer jeweiligen Verfassung.[103] Über die konkrete Art und Weise des Sprechens, über die Inhalte, die psychische Verfasstheit und die Subtexte ist das Wesen der Figur zu erleben. Über die Ästhetik der Rede und des Dialogs werden Sozialisierung, Geschlecht oder Bildungsgrad einer Figur erkennbar, wird ausgedrückt, in welcher Kultur oder Epoche die Handlung und die Figur spielen. Die Figurenrede ist die sprachliche Grundform und die Basis von allen dramatischen Texten, in ihr offenbart sich das dialektische Wesen des dramatischen Erzählens.[104] Die Rede einer Figur erzeugt die Gegenrede einer anderen Figur, darauf erfolgt eine Replik und darauf die nächste usw. Peter Szondi schreibt sogar von einer »Alleinherrschaft des Dialogs« im Drama – in der Tat wird die Handlung in den meisten Filmen stark, in Fernsehfilmen oft überwiegend, von dialogischer Figurenrede getragen.[105]

Anders als in der Epik oder Lyrik entsteht die dramatische Rede immer aus einer Situation heraus. Das Drama als Darstellung und Aufführung bedeutet, so Peter Szondi, immer zeitliche Gegenwart, das heißt, die Erzählung entsteht erst vor den Augen und lädt Zuschauende zum augenblicklichen Miterleben ein.[106] Ein Drama hat zudem eine große Nähe zum Spiel: »Das Drama heißt ein Spiel, es wird gespielt.«[107] Die Figurenrede hat in diesem Spiel mehrere dramaturgische und kommunikative Funktionen, und dramatische Rede ist semantisch komplizierter als normalsprachliche Rede. In narrativen und dramatischen Texten durchdringen sich die beiden Kommunikationssysteme (vgl. S. 43).[108] Das heißt: Im Sprechen einer Figur überlagern sich »die Rede des Erzählers und die Rede der fiktiven Figuren, die vom Erzähler zitierend eingeführt wird«.[109] Diese bilden ein eigenes dialogisches Verhältnis, das Michail Bachtin in seiner Theorie der »Dialogizität« als »zweistimmiges Wort« bezeichnet:

> Die Redevielfalt, die in den Roman eingeführt wird (welcher Art die Formen ihrer Einführung auch sein mögen) ist fremde Rede in fremder Sprache, die dem

103 Asmuth: Einführung in die Dramenanalyse, S. 62ff.
104 Pfister: Das Drama, S. 23.
105 Szondi: Schriften I, S. 17; auch Stutterheim: Handbuch Angewandter Dramaturgie, S. 31.
106 Szondi: Schriften I, S. 17.
107 Huizinga: Homo Ludens, S. 159.
108 Pfister: Das Drama, S. 149.
109 Ebd., S. 23.

> gebrochenen Ausdruck der Autorenintentionen dient. Das Wort einer solchen Rede ist ein zweistimmiges Wort. Es dient gleichzeitig zwei Sprechern und drückt gleichzeitig zwei verschiedene Intentionen aus: die direkte Intention der sprechenden Person und die gebrochene des Autors. Zudem sind diese beiden Stimmen dialogisch aufeinander bezogen, sie wissen gleichsam voneinander (wie zwei Repliken eines Dialogs voneinander wissen und sich diesem gegenseitigen Wissen entfalten), sie führen gleichsam ein Gespräch miteinander. Das zweistimmige Wort ist stets im Inneren dialogisiert.[110]

In der Regel ist es künstlerisches Ziel, die Autor*innenstimme hinter der Figurenstimme zum Verschwinden zu bringen: Figuren werden von Autor*innen geschaffen, »um die Fabel in eine glaubhafte Handlung zu überführen, sie sinnlich erfahrbar werden zu lassen«.[111] Der Dialog im Drama, der in seiner dramatischen Gegenwärtigkeit gelingen soll, sollte also in Hinsicht auf diejenigen, die da sprechen, glaubwürdig sein, er sollte nicht »als vom Autor herrührend wahrgenommen werden«.[112] Die Autor*innenstimme macht sich aber beispielsweise bemerkbar, wenn die Figurenstimme als Medium für nötige Informationsvergaben genutzt wird. Wenn also über sie etwas erzählt wird, für das kein anderes Mittel gefunden wurde, wie etwa innere Gedanken oder zurückliegende Ereignisse. Je mehr die Autor*innenstimme hinter der Figurenstimme verschwindet, desto weniger wird der Effekt der dramatischen Wirkung getrübt – je mehr sie sich hörbar macht, droht entweder ein Scheitern des dramatischen Prinzips, oder es entsteht erzählerisch produktive Ironie.

Sequenz III – 2. Akt

Im Plot von MULHOLLAND DRIVE wird nach der Szene im Schlafzimmer in der darauffolgenden eine neue Figur eingeführt – und damit einem tradierten kompositorischen Muster gefolgt, in dem ein zweiter Handlungsstrang oder eine Nebenhandlung erst im zweiten Akt eingeführt wird, nachdem die Haupthandlung etabliert ist. Der hier beginnende Handlungsstrang mit Adam Kesher im Zentrum wird eigenständig behandelt (ausführlich ab S. 165), ebenso wie die anschließend, im ersten Abschnitt des zweiten Akts, weitergeführte Intrige des Mr. Roque und ihre Nebenintrige mit dem Auftragsmörder Joe. Für eine Übersicht über die Szenenfolge und den Aufbau des Plots wird der Blick auf die tabellarische Übersicht im Anhang empfohlen.

Im Haupthandlungsstrang beginnt nun ein neuer Abschnitt, aus dem (in Sequenz IV) folgt, dass Betty sich mit Rita verbündet und zu einer Art Privatermittlerin

110 Bachtin: Die Ästhetik des Wortes, S. 213.

111 Stutterheim: Handbuch Angewandter Dramaturgie, S. 117.

112 Szondi: Schriften 1, S. 17.

wird. In dramaturgischer Hinsicht handelt es sich somit um eine »Gegenintrige«, die auf das Handeln der »Intrige« reagiert.

Szene 20: Telefonat mit Tante Ruth – auslösendes Moment der Binnenhandlung

Die folgenden beiden Sequenzen bestehen aus jeweils mehreren Szenen, in denen die Handlung des Haupthandlungsstrangs stufenweise vorangebracht wird. Betty wird, dem Aufbau des analytischen Dramas folgend, zunehmend zu einer ermittelnden Figur. Über die implizite Dramaturgie, die Doppelbedeutungen der Motive und des Figurendialogs werden weiterhin und fortlaufend Hinweise über den Status der erzählten Welt als eine der Imagination und Fantasie gegeben. In der ersten Szene dieser Sequenz telefoniert Betty mit ihrer Tante (Abb. 38, S. 104). Über das Telefonat erfahren die Zuschauenden von dem bevorstehenden Casting; Betty wiederum erfährt nun, dass ihrer Tante diese Rita unbekannt ist. Dass Betty ihrer Tante gegenüber ablehnt, die Polizei hinzuzuziehen, vermeidet die naheliegende, aber dramatisch störende Lösung und erzählt implizit von dem bereits entstandenen Interesse Bettys an dieser Frau.

In dieser Szene wirken mehrere Aspekte der impliziten Dramaturgie: Zunächst ist es das Telefonat an sich; ein Telefonat ist im diegetischen Kosmos von MULHOLLAND DRIVE kein Beleg für die reale Existenz einer Figur (vgl. S. 184). Das Gespräch ist als reiner Monolog geführt, es gibt keinen Zwischenschnitt auf Tante Ruth. Im Gespräch gibt es zudem auch einen Hinweis auf die ›unreale Existenz‹ von Rita, da auch Coco Rita nicht gesehen habe: »Coco unlocked the door. No, she didn't see her.« (TC 00:41:27). Dass Betty sich in einer imaginierten Welt befindet, wird noch über eine weitere implizite Botschaft manifestiert: »I'll take them with a coffee in the courtyard – like a regular movie star.« (TC 00:41:04). An dieser Stelle des Films ist das Kaffeemotiv bereits in Form des Espressos eingeführt worden (in Szene 16, »Duell bei Ryan Entertainment«). Die symbolische Bedeutung des Kaffees wird im Film über mehrere Stationen etabliert und damit lesbar gemacht – am deutlichsten vielleicht in Szene 50, in der Diane Camilla beim Kaffeekochen imaginiert (zur symbolischen Aktivierung des Kaffees vgl. S. 170).

Eine visuelle Zeigegeste

In einem Interview erwähnt der Kameramann Peter Deming, der mit Lynch schon bei TWIN PEAKS und LOST HIGHWAY zusammengearbeitet hat, die Relevanz des Umgangs mit Bildern und der Bildgestaltung: »I would say when you are making movies with David it is very much like David's other love which is painting.«[113]

113 The New Cinema Magazine: »Lost Highway‹ to ›Mulholland Drive‹. A master class with the influential director of photography Peter Deming« (21.04.2010).

Lynch arbeitet dabei in MULHOLLAND DRIVE nicht nur mit einer malerischen visuellen und räumlichen Dramaturgie, sondern er überträgt sie auf das filmische Dispositiv, das auch von zeitlichen Aspekten bestimmt ist. Dabei liegen viele der Botschaften unter der Wahrnehmungsschwelle. Mittels visueller Analogien, auch von weit auseinanderliegenden Einstellungen, entstehen über kausale Formen der Sinnverknüpfung hinaus korrelative und additive Verknüpfungen (vgl. S. 26). Die folgende innerszenische Sequenz verweist auf diese Weise durch visuelle Analogien auf die später folgende Szene 42, in der Betty und Rita die tote Diane auffinden (ausführlich ab S. 132).

Zunächst zeigt die Kamera hier Betty in einer halbtotalen Aufsicht auf der Couch. Dann fährt sie auf das Gesicht zu – eine typische visuelle Geste des filmischen Erzählens, mit der eine tiefgreifende Erkenntnis einer Figur verdeutlicht und dramatisiert wird. Dadurch bekommt die Einstellung auf Betty zugleich etwas Gemäldehaftes: Beauty-Shot-Licht, weiche Kanten, gesättigte Farben. Die Einstellung ist zudem mit tendenziell eher langer Brennweite gefilmt, das Bild wird so flächig zweidimensional und das Porträtgesicht hebt sich von der Unschärfe des Hintergrunds ab (Abb. 38).



Abb. 38: Betty telefoniert mit Tante Ruth (TC 00:41:31). Abb. 39: eine mutmaßliche Mörderin im Hintergrund (TC 00:41:39)

Aus dem Telefonat heraus verselbständigt sich dann unvermittelt die Kamera. Wie schon zuvor gleitet sie in einer Point-of-view-Einstellung durch das Apartment, zuerst vorbei an einem Gemälde, dann an echten Blumen. Sie gleitet weiter, vorbei an einem Bücherregal, in dem ein schwarzweißes Foto von einer Frau und einem Kind steht (evoziert wird damit Tante Ruth mit ihrer Nichte). Dann gleitet sie in den Flur an jenem bereits erwähnten Gemälde vorbei, das einerseits entfernt an *Das Mädchen mit dem Perlenohrgehänge* (1665) von Jan Vermeer erinnert, womit sich der

Kreis schließt zu jenem Ohrring, der in dem Unfallauto unauffindbar war (S. 78).[114] Mutmaßlich handelt es sich bei dem Bild um das Porträt von *Beatrice Cenci* (ca. 1662, Guido Reni oder Elisabetta Sirinai zugeschrieben; vgl. S. 110).

Die Bilder im Apartment dienen weniger einer Charakterisierung der hier lebenden Person (zumindest trägt dieser Aspekt erzählerisch nicht viel bei), sondern können als ein selbstreferenzieller Verweis auf die auf Film übertragenen Strategien der narrativen Malerei aufgefasst werden. Die Gegenwart der Gemälde an den Wänden entspricht dem postmodernen Gestus, Zeichen »demonstrativ und zitathaft auf andere Zeichen verweisen zu lassen«[115] – in diesem Fall weisen die Gemälde auf eine ästhetische Korrespondenz zu jener ›Leinwand‹, auf der Filmregisseur Lynch seine Bilder gestaltet. Diese Kamerafahrt vom Wohnzimmer zum Schlafzimmer, an den vielen Insignien des Symbolischen entlang – den Fotos, Büchern und Wandgemälden – ist eine Art Zeigegeste, die die Aufmerksamkeit auf den artifiziellen Charakter seiner Fiktion lenkt und diesen ausstellt. Die am Anfang der Szene porträtierte Betty wird durch die Fahrt hin zu Rita mit dieser verbunden, wie in einem horizontal über die Zeitachse organisierten filmischen Spiegelbild. Beide, Betty und Rita – und das ist die in dieser Ästhetik implizierte Antwort auf die Frage nach der Identität –, sind auch ›nur‹ Bilder, Artefakte des Symbolischen.

Szene 21: Das Geld und der Schlüssel – richtige und falsche Fährten

Als Betty Rita zur Rede stellt, gesteht diese, dass sie nicht weiß, wer sie ist. Betty fordert sie auf, in ihrer Handtasche nachzuschauen. Rita zögert – als ob sie Angst hätte, etwas über sich zu erfahren. Die Szene wird von der Kamera zunehmend in Großaufnahmen aufgelöst, bis am Ende die Augen der beiden sich spiegelbildlich gegenüberstehen (Abb. 40 und 41). Die Kamera geht so nah an die Augen, als ob sie beweisen wollte, dass die Figuren wirklich nichts wissen, ahnen oder sich erkennen. Die Nähe der Kamera zu den Augen verstärkt die Intensität des Augenblicks, und sie erzählt von der Nähe der beiden Figuren zueinander.

---

114 Über den Perlenohrring und die so evozierte Referenz zu dem Vermeer-Gemälde wird auf die Frage nach Identität angespielt: Die Identität von »Rita« ist ebenso ungeklärt wie die des Mädchens auf dem Gemälde, die von Kunsthistoriker*innen bis heute nicht aufgedeckt werden konnte, vgl. Probst/Brinck: ›Das Mädchen mit dem Perlenohrring‹.

115 In einem anderen Zusammenhang (über THE AGE OF INNOCENCE/ZEIT DER UNSCHULD [USA 1993, R.: Martin Scorcese]) stellt Oliver Kreutzer ähnliche Überlegungen an (Eine[r] für alle. Selbstopfer und Sündenböcke im Film, Remscheid: Gardez! 2006, S. 153). Eine Zusammenstellung der Bilder an den Wänden in Tante Ruths Apartment findet man im Forum der Fan-Webseite: http://mulholland-drive.net/pics/pics_paintings.htm.



Abb. 40: Betty (TC 00:44:45); Abb. 41: ... und »Rita« (TC 00:44:42)

In der Handtasche befinden sich mehrere Bündel Geldscheine und ein blauer, futuristisch anmutender Schlüssel (Abb. 42, S. 109). Beide Objekte geben den Figuren, wie auch den Zuschauenden, Rätsel auf. Beide sind auch Indizien, die auf das aufzulösende Geheimnis der Frau verweisen. Das Geld in der Handtasche evoziert ein Motiv aus Hitchcocks Filmen PSYCHO (USA 1960) und MARNIE (USA 1964), in beiden hat die Protagonistin Geld unterschlagen und befindet sich auf der Flucht.[116] Lynch spielt hier mit dem Genrewissen der Zuschauenden und lenkt deren Aufmerksamkeit auf eine falsche Fährte. Gleichzeitig gibt er einen Hinweis auf die richtige Fährte durch besagten Schlüssel, über ihn wird die hier erzählte Welt als Traumwelt oder Imaginationsebene oder als innere Perspektive der Hauptfigur gekennzeichnet, und dieser Schlüssel führt zur Lösung des narrativen Rätsels.

›Schlüsselfarben‹ – über die Farbdramaturgie

> Hinweise sind etwas Herrliches, weil ich glaube, daß wir alle Detektive sind.
> *David Lynch*[117]

Farbe wird im Film auf unterschiedlichste Weise eingesetzt, zunächst auf der Materialebene, als monochrome Farbtemperatur, die einen sogenannten Look erzeugt, der heute durch Wahl der Kamera-, Filter- und Lichttechnik als auch des Aufnahmeverfahrens und des digitalen Codecs beeinflusst wird. Flächige Einfärbungen auf der gesamten Bildebene können dazu genutzt werden, zeitliche oder örtliche Zuordnungen von Szenen zu erleichtern, wie bei Schwarzweiß- oder

---

116 Gertrud Koch nimmt bezeichnenderweise den Gegenstand der Handtasche (in MARNIE [USA 1964, R.: Alfred Hitchcock]) als Beispiel für die Beschreibung, wie im Kino aus einem Gegenstand eine visuelle Metapher entsteht (Die Wiederkehr der Illusion: Der Film und die Kunst der Gegenwart, Berlin: Suhrkamp 2016, S. 66ff.).

117 Rodley: Lynch über Lynch, S. 381.

Sepiaeinfärbungen im Farbfilm, oder durch Viragierung und den Einsatz von Farbfiltern im Stummfilm, denen klare Bedeutungen zugeordnet waren. In NOSFERATU (D 1922, R.: Friedrich Wilhelm Murnau) war den nachts und überwiegend außen spielenden Szenen Blau beziehungsweise Türkis zugeordnet, den innen und vorwiegend tagsüber spielenden Szenen Gelb.[118] Einen ähnlichen, Spielorte voneinander abgrenzenden Farbeinsatz findet man auch immer wieder im modernen Kino, beispielsweise in TRAFFIC (USA 2000, R.: Steven Soderbergh). In dem Film sind die in den USA spielenden Szenen blau eingefärbt, die in Mexiko gelb – eine Codierung, die sich mittlerweile zu einem visuellen Klischee entwickelt hat.

Eine andere Möglichkeit, mit Farbe im Film zu arbeiten, ist ihre Verwendung in der Mise en Scène, also vor der Kamera. Farben spielen eine Rolle bei der Lichtsetzung, in Szenografie, Requisite, Kostüm und Maske. Sie entscheiden über Sichtbarkeit und bestimmen die Atmosphäre – wenn diese zum Beispiel ›warm‹ oder ›kalt‹ wirken soll. Farben können realistisch wirken oder betont artifiziell – in der naturalistischen Abbildungsästhetik orientieren die Farben sich am sogenannten Weißabgleich, auch um einen natürlichen Eindruck der menschlichen Hautfarbe zu erzielen.[119]

In der Filmgeschichte wurde viel mit Farbe experimentiert, so wie auch im Spielfilm der Nouvelle Vague. In Filmen von Jean Luc Godard ist die Szenografie teilweise in Farben der französischen Trikolore gehalten, beispielsweise in PIERROT LE FOU/ ELF UHR NACHTS (F 1965). In LE BONHEUR/ DAS GLÜCK von Agnes Varda (F 1965) wiederum bilden sich in den plakativen Farben der Räume, Kostüme und Gegenständen die Gefühlslagen der Figuren ab. Der Wirkung von Farben wird oft eine emotionale Qualität zugemessen, obwohl sich wissenschaftlich keine allgemeingültigen Wirkungen von Farben nachweisen lassen.[120] Sie haben aber tradierte Bedeutungen, die in verschiedenen Kulturen unterschiedlich sind. In der Filmgeschichte haben sich darüber hinaus auch technisch bedingt Farbbedeutungen etabliert.

Im filmischen Erzählen können Farben nicht nur als ästhetische Attraktion, sondern auch als dramaturgisches Mittel eingesetzt werden. Das heißt, man kann ei-

---

118 Verglichen wurde hier die unrestaurierte Public-Domain-Fassung (Internet Archive) mit der 2005/06 restaurierten Fassung, die in Deutschland, England und den USA auf DVD erschienen ist. Zum Vergleich lag dem Autor die UK-DVD von Eureka! vor (The Masters of Cinema Series #64). Vgl. ›Odo‹: »Nosferatu – Eine Symphonie des …« (03.02.2010), online unter www.schnittberichte.com/schnittbericht.php?ID=165648.

119 Speziell die Farbfotografie der 1950er-Jahre nahm allein weiße Hautfarbe zum Maßstab. Dieser in das fotografische Material eingeschriebene Rassismus wurde u.a. 2015 von Adam Broomberg und Oliver Chanarin in einer Fotoausstellung thematisiert, vgl. Wevers, Rosa: »›Kodak Shirley is the Norm‹. On Racism and Photography«, in: Junctions. Graduate Journal of the Humanities, Utrecht University 1 (2016), online unter https://junctionsjournal.org/articles/abstract/10.33391/jgjh.19.

120 Vgl. Grafe, Frieda: Filmfarben, Berlin: Brinkmann & Bose 2002, S. 16.

gene Bedeutungen setzen. Farbdramaturgie ist ein Mittel der impliziten Dramaturgie; Farben können dabei referenziell wirksam sein, also auf Traditionen einer Kultur verweisen, ihnen können aber auch innerhalb eines Werkes, nach einem eigenen System, symbolisches Gewicht zugeordnet werden.[121] Farben können symbolisch aktiviert werden und so verborgene Sachverhalte, innere Zustände oder Zugehörigkeiten und soziale Verflechtungen in einen sichtbaren Ausdruck überführen. In MULHOLLAND DRIVE arbeitet Lynch mit einer in sich konsistenten Farbdramaturgie, in der vor allem den Farben Blau und Rot eine Bedeutung zukommt. Über diese lassen sich versteckte Bedeutungen und Zusammenhänge im narrativen System entschlüsseln. Es sind vor allem zwei Objekte, die in dieser Hinsicht zentral sind: Eins davon ist der blaue Schlüssel, das andere der rote Vorhang (vgl. S. 155).

Der blaue Schlüssel

Der Farbe Blau kommt in jüdisch-christlich geprägten Kulturtraditionen, möglicherweise abgeleitet von der Farbe des Himmels, auf ›Himmlisches‹ und die Offenbarung verweisende Bedeutung zu. Im Christentum war es lange die Farbe Marias.[122] In der Populärkultur ist Blau auch noch mit Treue, Sehnsucht, Kühle, Betrunkensein, der Jeans, dem Polizeiwarnlicht und noch vielem anderem assoziiert.[123]

In MULHOLLAND DRIVE ist die Farbe Blau als Zeichen codiert für Bewusstsein, Erkenntnis und Realität. Das Blau taucht auf im Zusammenhang mit dem Schlüssel, im der blauen ›Box der Erkenntnis‹, als blaues ›Licht des Realen‹ beim Selbstmord Dianes, und in den blauen Haaren der ›aktiven Zuschauerin‹ (vgl. S. 245) – und es ist die Grundfarbe der Welt von Diane und der Wirklichkeitsebene des Films. Der blaue Schlüssel ist dabei das Objekt, das auf der Ebene der expliziten, der impliziten sowie der selbstreflexiven Ebene Auskunft gibt: Im Handlungsgeschehen der Basisebene (die Welt von Diane) ist er ein Objekt, über das angezeigt wird, dass der Mordauftrag

---

121 Vgl. auch Lang, Christine: »Rot, Blau, Grün: Farbdramaturgie in ›Breaking Bad‹«, in: Schirn Mag (24.06.2014), online unter https://www.schirn.de/magazin/kontext/rot_blau_gruen_farbdramaturgie_in_breaking_bad.

122 Die ›Gottesmutter‹ Maria trägt Blau oder Rot-Blau. Auf sehr alten Darstellungen trägt sie noch ein rotes Gewand, so wie auch in den Ikonen der Ostkirche, während in der Westkirche in der Zeit Peter Paul Rubens ein Wechsel von Rot zu Blau stattfindet, vgl. Kirschbaum, Engelbert (Hg.): Lexikon der christlichen Ikonographie, Freiburg im Breisgau: Herder 1970, S. 13, zit. n. Schmid, Anna/Brust, Alexander (Hg.): Rot. Wenn Farbe zur Täterin wird (Katalog zur Ausstellung im Museum der Kulturen Basel, 30.08.2007-02.03.2008), Basel: Christoph Merian 2007, S. 172. In dem Zusammenhang interessant, auch die Figur Wendy in SHINING ist farbdramaturgisch über die Farben der Mutter Gottes als Vermittlerin und Metapher für eine Transparenz von Wirklichkeitsdarstellung und Vision konnotiert, vgl. Stutterheim: Shutter Island, S. 143f.

123 Heller, Eva: Wie Farben wirken: Farbpsychologie, Farbsymbolik, kreative Farbgestaltung, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1990.

an der dunkelhaarigen Frau erledigt wurde (vgl. ab S. 229). Auf der Wirklichkeitsebene des Films sieht der Schlüssel aus wie ein normaler Haustürschlüssel (Abb. 43). Auf der anderen Erzählebene, in der von Diane imaginierten Welt, in der sie als Betty agiert, kehrt der Schlüssel wieder als ein futuristisch anmutendes Objekt (Abb. 42). Auf dieser Erzählebene dient der Fantasieschlüssel dem Öffnen des obskuren blauen Kästchens. In diesem farblich symbolisch aktivierten Kästchen befindet sich so auch ›die Wahrheit‹ – die zu einer Art Erkenntnis seitens Betty und Rita führt: es handelt sich bei ihnen selbst um Illusionen, Phantasmen oder Fiktionen – deren Existenz ausgelöscht wird, genau in jenem Moment, in dem dies zu erkennen ist. Der Schlüssel ist darüber hinaus ein selbstreflexives Objekt, mit dem sich David Lynch an die Zuschauer adressiert mit der Aufforderung, die Lösung des Rätsels zu finden und sich auf die Suche nach dem Schlüssel zur Dekodierung der Erzählung zu machen. In diesem Sinne hält Joe diesen Schlüssel auffällig und wie eine Aufforderung in Richtung Kamera (Abb. 43).



Abb. 42: der Schlüssel aus Ritas Handtasche (TC 00:44:40); Abb. 43: der Schlüssel von Joe (TC 02:17:33)

Szene 23: Rita erinnert sich

Zum jetzigen Zeitpunkt des Films (TC 00:45:44) sind alle relevanten Figuren eingeführt. Der Film bekommt Tempo, die Szenen werden kürzer und die parallel geführten Handlungsstränge von Betty und Adam abwechselnd miteinander verschnitten, was retardierende Momente sowie Spannung erzeugt. Bettys Entwicklung als Ermittlerin, die das Geheimnis der Identität der Fremden aufdecken will, wird stufenweise geführt. Ebenso die von Adam, dessen Konflikt sich zuspitzt, bis er (durch einen ›ominösen‹ Cowboy) zu einer Handlungsumkehr gezwungen wird. Die Motive der Stränge spiegeln und kontextualisieren sich und fordern so die Zuschauenden auf, den tieferen Zusammenhang zu antizipieren.

In der ersten Szene dieses Abschnitts fragt Betty Rita, ob sie durch das Geld und den Schlüssel an etwas erinnert werde. Rita erinnert im Augenblick noch nichts,

aber in ihr steigt eine erste Ahnung auf. »There is something …« Die Auflösung bleibt uns der Regisseur schuldig; wie bei einem Cliffhanger des seriellen Erzählens wird sie, über das Mittel der Montage, verzögert und eine kurze Szene des zweiten Handlungsstrangs mit Adam Kesher zwischengeschnitten (vgl. S. 172). Erstmals werden dabei die beiden parallel geführten Handlungsstränge von Betty und Adam motivisch direkt miteinander verknüpft: Adams letzter Satz: »I'm going home« wird von Betty mittelbar aufgegriffen und reflektiert, obwohl sie im unmittelbaren Zusammenhang gerade Rita meint: »I wonder where you were going«. Durch derartige Verbindungen, wie eben auch die verdichtende Parallelmontage, wird der Eindruck einer schicksalhaften Verbindung von Betty und Adam erzeugt. Hinsichtlich der zeitlichen Organisation erscheinen die beiden Stränge als zeitlich parallel geschehend. Im Subtext wird die von Betty gestellte Frage an Rita durch Adam beantwortet: als sie den Unfallort auf dem Mulholland Drive verließ, ging sie ja in gewisser Weise nach Hause zu ›ihrer‹ Schauspielerin – an anderer Stelle sagt sie es direkt: »I came back. I thought that's what you wanted.« (TC 01:09:26).

Sequenz IV: die Gegenintrige. Szene 25: Betty wird zur Ermittlerin – die Planszene der Gegenintrige

> »Like in the movies, we'll pretend to be someone else.«
> *Betty*

Zurück bei Betty, spricht Rita nun aus, woran sie sich erinnert: an den Mulholland Drive. Das ist nicht für die Zuschauenden, sondern nur für Betty eine neue Information. Ihr detektivisches Interesse bekommt Nahrung, und sie überzeugt die zögerliche Rita, dass man sich erkundigen müsse, ob es einen Unfall auf dem Mulholland Drive gegeben habe. Sie einigen sich: »Just to see« (TC 00:48:18).

Das Vexierspiel der Identitäten und Anwesenheiten reflektiert sich nun sowohl im Dialog als auch in der visuellen Gestaltung. Der doppelcodierte Schlüsselsatz über den Wesenskern der Schauspielkunst: »It'll be just like in the movies. We'll pretend to be someone else« (TC 00:47:52) verweist auf das Bedeutungsfazit. Er weist er darauf hin, dass die Schauspielerin gerade nicht anderes macht als genau das: So zu tun, als sei sie jemand anderes. Die visuelle Gestaltung, auch durch das Kantenlicht, lässt Rita wie ein Fremdkörper wirken – als sei sie nicht zwingend im gleichen Raum anwesend wie Betty. Zwischen den beiden im Hintergrund erinnert das Gemälde an der Wand an den Suchauftrag und implizit an einen Mordauftrag. Die vermutlich auf dem Bild dargestellte italienische Adelige Beatrice Cenci (1577–1599) erlangte Bekanntheit, weil sie zum Mord an ihrem Vater angestiftet haben soll – womit auf

den im Hintergrund liegenden und hier sozusagen im Raum stehenden Auftragsmord von Diane angespielt worden sein könnte (Abb. 44, auch Abb. 39, S. 104).[124]




Abb. 44: Start der Ermittlung – mit einer Mörderin auf dem Gemälde im Hintergrund (TC 00:48:32); Abb. 45: der Pakt mit der ›Lichtgestalt‹ Rita (TC 00:52:50)

Szene 27: Bettys und Ritas Pakt – Start der Gegenintrige

Nachdem die beiden Frauen in ihrer Aufklärungsarbeit einen Schritt weitergekommen sind, verstecken sie nun gemeinsam die Handtasche samt Geld und Schlüssel in einer Hutschachtel im Schrank. Es ist eine Art Initiation Bettys, die nun gemeinsame Sache mit der Fremden macht und die dramaturgische Gegenintrige gegen Antagonisten und deren Intrige führt. Der Vorgang des Versteckens wird dabei in seiner Darstellung zeitlich gedehnt – dies gibt den Dingen eine Bedeutsamkeit, die sich später erklären wird. Auch dieses filmische Mittel ist eines der erzählerischen Vorausdeutung.

Die visuelle Gestaltung der Szene ist zudem von der Leitidee des figürlichen Spiegelverhältnisses bestimmt: Als die beiden sich die Hand reichen, um eine Art Pakt zu schließen, spiegeln sie sich über die Mittelachse des Bildes. Dabei erscheint Rita in ihrer weißen, beleuchteten Kleidung irreal hell, wie eine Lichterscheinung und Projektionsfigur des Kinos (Abb. 45). Bettys: »Let's hide it« (TC 00:52:11) bezieht sich dabei auf beide Ebenen der analytischen Erzählweise, sowohl auf die mit einem Verbrechen assoziierten Dinge als auch auf das Rätselspiel auf der Ebene der Rezeptionsästhetik.

124 Mit Beatrice Cenci und ihrer Geschichte befassten sich zahlreiche Kunstschaffende, von Mary Shelley bis Antonin Artaud, vgl. Jack, Belinda: Beatrice's Spell. The Enduring Legend of Beatrice Cenci, London: Pimlico/Random House 2005.

Szene 28: Betty ermittelt: »I'll buy you a cup of coffee and we can see.«

> The hardest part for me was playing Betty, because she was less naturalistic than Diane. I needed to make her human somehow. When I see her now, I go, ›Oh, my God, you're a psycho.‹ But there were places where I tried to show that she had deeper dimensions, for example, when she turns detective.
> *Naomi Watts*[125]

Die nächste Sequenz führt die Handlungsbögen von Betty und Adam weiter parallel fort, dabei bekommen sie längere Szenen als vorher. Beide Handlungsbögen laufen auf die Begegnung mit einer allegorischen Figur hinaus: Betty trifft auf Louise Bonner und Adam auf einen Cowboy.

Die folgenden drei Szenen (Nr. 28–30) bilden eine Handlungseinheit. In der ersten Szene der Sequenz erkundigt Betty sich bei der Polizei, dabei zeigt sie die Spielfreude und Verstellungslust einer Schauspielerin, die sich der Polizei gegenüber als Anwohnerin ausgibt. Rita bleibt dabei passiv, eine Art Anspielpartnerin und Reflektor für Betty. Betty findet über das Telefonat heraus, dass es auf dem Mulholland Drive einen Unfall gab. Der Rezeptionsvereinbarung nach, dass eine über ein Telefonat transportierte Botschaft kein Beleg für ihre Faktizität ist (vgl. S. 184), hat Betty hier nur etwas gehört, was sie intrinsisch schon wissen müsste und das für die Zuschauenden keine neue Information darstellt. Bettys Handlung erscheint als eine für analytische Strukturen typische Aufdeckungshandlung – die aber nichts aufdeckt, was wir nicht schon wüssten. Dieser geringe Handlungsfortgang gibt Raum für die Wahrnehmung der ästhetischen Gestaltung.

Auch in dieser Szene folgt die Inszenierung konsequent einer Art ›Zuverlässigkeit des unzuverlässigen Erzählens‹ (vgl. S. 42), indem die interne Fokalisierung einerseits verschleiert und doch markiert wird. In dieser Szene geschieht dies über die Figurenrede, in der die Figur auf der ersten Ebene situationsbedingt Belangloses spricht, auf der zweiten selbstreferenziell auf das Bedeutungsfazit des Films verwiesen wird. In Bettys »to see« ist ein Hinweis auf die Frage des Erkennens beziehungsweise das Nichterkennen der eigenen Identität enthalten. So schlägt Betty vor, in der Zeitung nachzuschauen und dabei einen Kaffee zu trinken: »I'll buy you a cup of coffee and we can see« (TC 00:54:06). Die Ironie besteht darin, dass die Figur mit Hilfe des Kaffees das sehen kann, was sie sehen will (vgl. S. 170).

---

125 Fuller, Graham: Naomi Watts Interview (2001), online unter www.lynchnet.com/mdrive/interview.html vom 24.07.2022.

Szene 29: Betty im *Winkie's*: »Not that I can see«

Betty und Rita haben nun im *Winkie's* Platz genommen – in etwa dort, wo zuvor, in Szene 8, Dan mit seinem Therapeuten zu sehen war. Betty durchsucht die Zeitung und findet nichts. Rita fragt sie: »There is nothing?«, Betty erwidert: »Not that I can see« (TC 00:54:20). Der Satz bezieht sich nicht nur darauf, dass in der Zeitung selbstverständlich nichts über ein imaginäres Ereignis steht, sondern in seinem Subtext auch darauf, dass Betty mit Blindheit (eben dem Gegenteil von ›Sehen‹) geschlagen ist. Diese Art von Blindheit der Hauptfigur wird von Pascal Bonitzer als eine dramaturgische Notwendigkeit für das Filmerzählen beschrieben: »Die Figuren einer Geschichte haben immer verbundene Augen, weil sie wie jedermann [...] nur eine Seite einer Sache oder eines Wesens auf einmal wahrnehmen können.« Und: »Die Figuren einer Geschichte haben [...] immer in doppelter Hinsicht verbundene Augen: in bezug auf sich selbst und die anderen.«[126]

Indem eine Kellnerin (dargestellt von Missy Crider) an den Tisch tritt, taucht eine weitere Figur auf, über die das Motiv der Identitätsspiegelung variiert wird (dazu S. 229). Die Kellnerin erscheint als Archetyp einer hoffnungsvollen jungen Schauspielanwärterin, die in Hollywood ihren Traum leben will, dabei mit den Härten der Realität zu kämpfen hat und die – in Hollywood ›ein Klassiker‹ – in der Gastronomie arbeiten muss. Bereits in einem der ersten Hollywoodfilme über Hollywood WHAT PRICE HOLLYWOOD? (USA 1932, R.: George Cukor) wird eine Kellnerin bei ihrer Arbeit als zukünftiger Star entdeckt (dargestellt von dem damaligen Star Constance Bennett).

Die Kellnerin, die hier Diane heißt, wird in der späteren Mordauftragsszene 59, die auf der Wirklichkeitsebene verortet ist, Betty heißen. Diese Betty dort ist das Identifizierungsobjekt der Protagonistin Diane, die sich nach ihr benennt (vgl. S. 218). Auch hier manifestiert sich ein weiterer Aspekt der im Film auf allen Ebenen vielfach ausgespielten Spiegelverhältnisse. Die Kellnerin bietet Betty und Rita Kaffee an, Betty bedankt sich bei ihr und spricht ihren Namen Diane überdeutlich aus. Ritas Aufmerksamkeit wird dadurch auf das Namensschild gelenkt – sie gerät ins Grübeln – dann hat sie eine zweite Erinnerung: »I remember something!« (TC 00:55:09).

Szene 30: Rita erinnert sich an Diane Selwyn – »It's strange to be calling yourself«

Erst nach einem kurzen retardierenden Moment erfolgt die Auflösung: Zurück im Apartment triumphiert Rita: »Diane Selwyn! Maybe that's my name?« (TC 00:55:18). Das ist die erste Information, die den bisherigen Wissensstand der Zuschauenden

---

126 Carrière/Bonitzer: Praxis des Drehbuchschreibens, S. 112.

überschreitet, und damit ›nimmt‹ die Handlung ›Fahrt auf‹. Gemeinsam sitzen die beiden Frauen auf dem Sofa – wieder in der Symmetrie eines Spiegelbildes arrangiert. Sie suchen im Telefonbuch nach dem Namen Diane Selwyn. Sie finden einen Eintrag und beschließen, dort anzurufen. Nun folgt der expliziteste Hinweis darauf, dass es sich bei Betty und Diane um ein und denselben Charakter handelt, als Betty sagt: »It's strange to be calling yourself.« (TC 00:55:42) Am anderen Ende der Leitung ist nur ein Anrufbeantworter, eine Stimme ist zu hören: »Hi, this is me. Leave a message.« Rita erkennt, dass es nicht ihre Stimme ist, aber dass sie sie irgendwoher kenne: »That's not my voice. But I know her!« (TC 00:56:01) Und in der Tat ist es die Stimme von Betty – also die von Naomi Watts –, die von ihr selbst nicht erkannt wird (im Sinne Pascal Bonitzers ist sie nicht nur blind, sondern auch taub …).

Lynch hat hier Dialoge entwickelt, deren Subtext in erstaunlicher Direktheit auf die aufzudeckenden Identitätsfragen anspielt. Dass sich das Verfahren nicht in den Vordergrund drängt, mag einerseits an der Ablenkung durch die erzählerische Spannung liegen, zum anderen an der Glaubwürdigkeit und emotionalen Qualität des Schauspiels, durch welche die selbstreferentielle Autorenstimme mit ihren Botschaften überdeckt wird.

Szene 34: Auftritt der Nachbarin Louise Bonner – Medium und Rollengeist

Diane Selwyn ist nicht erreichbar, aber sie scheint zu existieren. So suchen Betty und Rita nun auf einem Stadtplan nach der Adresse aus dem Telefonbuch. Sie finden die Bonita Apartments, dabei wirkt Rita weiterhin zögerlich. Betty, sozusagen Ritas Stimme, spricht aus: »I know you are afraid of something« (TC 01:02:10) – ohne zu wissen, wovor genau Rita Angst hat. Die folgende Szene wird die Antwort darauf implizit und gleichnishaft geben durch den skurrilen Auftritt der Nachbarin Louise Bonner (dargestellt von Lee Grant). Diese Nebenfigur bereichert die Handlung nicht nur als eine Art Ornament, sondern sie soll – wie Nebenfiguren im Film überhaupt – zum Verständnis des Films und seiner »ästhetisch-künstlerischen Grundanlage« beitragen.[127] Mit der Figur Louise Bonner, zusammen mit Coco, wird das Spiegelverhältnis zwischen Schauspielerin und fiktionaler Rollenfigur variiert. Louise Bonner erscheint, wie auch schon die Prostituierte Laney (vgl. S. 194), wie eine Fiktion aus dem Figurenrepertoire Hollywoods.[128]

Ihr Kommen kündigt sich zunächst durch einen geisterhaft schwebenden, körperlosen Blick an. Die Unheimlichkeit der Szene wird von der Filmmusik verstärkt. Dann ist ihr Erscheinen wie ein filmischer Auftritt inszeniert – wie auch schon bei

---

127 Stutterheim: Handbuch Angewandter Dramaturgie, S. 146.

128 Im Drehbuch der TV-Pilotfolge wird die Rolle als »Schauspielerin« geführt, die im Hintergrund liegende künstlerische Idee wird damit aber nicht offengelegt, vgl. Lynch: Mulholland Drive Drehbuch für TV-Pilotfilm, S. 52.

Coco durch eine Fliegengittertür, eine ›Screen‹ Door, gefilmt. Durch das Cape über den Haaren und die Lichtsetzung erinnert sie an eine Figur aus einem Gruselfilm der Stummfilmzeit oder auf die ihrerseits auf diese Zeit verweisende Reinkarnation Norma Desmond in SUNSET BOULEVARD. Louise Bonner steht verschattet im Dunkeln; als die beiden miteinander sprechen, steht auch Betty im Dunkeln – die Welt um sie herum ist verschwunden, wie in einem Kinosaal (Abb. 46 und 47).




Abb. 46: der Auftritt der Louise Bonner (TC 01:02:54); Abb. 47: Betty ›im Kino‹ (TC 01:03:12)

Diese Figur erscheint dabei wie eine Seherin, denn sie sieht, was Betty nicht sehen will. Erst nachdem aus Louise Bonner herausbricht: »Someone is in trouble!« – realisiert sie, dass sie nicht Ruth vor sich hat. »Who are you? Why are you in Ruth's apartment?«. Auf Bettys Antwort »I'm her niece. She's letting me stay here. My name is Betty« reagiert Louise Bonner entschieden und sieht, wie eben eine Seherin, dass Betty nicht wirklich identisch mit sich ist: »No it's not! That's not what she said« (ab TC 01:03:04).

Diese Rollenfigur wirft auch Licht auf die Frage nach Ritas unbewusster Angst: Louise Bonner sieht und erkennt Rita und will, dass sie verschwindet: »That one is in my room and she won't leave. I want you to get her out. I want you to get her out now!« (TC 01:03:26) Sie spricht über Rita wie über ein Ding, das sich in ihrem imaginären Territorium befindet. Diese Fremde, die sich als »Rita« tarnt, gehört demnach zur gleichen Gattung der imaginären Figuren wie sie, und anscheinend ist Rita aufgrund dessen auch so horrifiziert. Der Kamerazoom verleiht ihrer Ahnung Nachdruck, ein Phantasma zu sein, ein ›Nichts‹, eben nicht mehr als »smoke and mirrors«. Dass Louise diese Fremde zudem als Konkurrenz empfindet, wird mit hintergründiger Ironie inszeniert, indem sie mit interessiertem Blick Betty mustert, nachdem sie erfahren hat, dass diese Schauspielerin sei. (Eine junge hübsche Schauspielerin könnte einer Rolle ja Leben einhauchen und ihr zu neuer Relevanz verhelfen …) In der Zwischenzeit ist Coco dazugetreten, die diese Information gegeben hat und auch der unheimlich irrealen Begegnung ein (scheinbar) realitäres Fundament verleiht: Bei Louise Bonner handele es sich einfach um eine Nachbarin.

Sequenz V: Film als Produktion

Die folgende, fünfte Sequenz führt die bisher parallel geführten Handlungsstränge von Betty Elms und Adam Kesher nun zusammen, es kommt zu ihrer Begegnung. Zunächst aber probt Betty eine Rolle, spricht sie dann erfolgreich vor und wird so von einer »der wichtigsten« Casterin oder Schauspielagentin Hollywoods, Linney James, entdeckt. Diese führt sie zu einem Set, auf dem gerade ein Screen Test für eine Hauptrolle in einem Film mit dem Titel THE SYLVIA NORTH STORY durchgeführt wird. Adam Kesher ist der Regisseur dieses Films, der »allen anderen voraus« sei, so die Casterin. Zwischen Betty und Adam kommt es auf dem Set zu einem vielversprechenden Blickwechsel, der eine ›Liebe auf den ersten Blick‹ impliziert, die sich aber nicht realisieren wird, weil er sich künstlerisch korrumpieren lassen und just im Moment zuvor für das Mafiaprotegé Camilla Rhodes entschieden hatte.

Die Sequenz schließt damit ab, dass Betty daraufhin, sozusagen diesen Umstand des Rollenverlusts spürend, eilig das Set verlässt, um mit Rita zusammen in den Bonita Apartments nach Diane Selwyn zu suchen, sie dort aber nur noch auf eine verweste Leiche treffen. Damit wird die Handlung auf eine nächste Stufe gehoben. Die Sequenz macht auf der impliziten Ebene die schauspielerische Illusionsbildung als einen Aspekt des dramaturgischen Bedeutungsfazits anschaulich. Lynch zeigt – fast wie ein Lehrstück – die illusionäre Macht der Verwandlungskunst Schauspiel, indem er sie vor Augen führt und für die Zuschauenden nachvollziehbar und anschaulich macht, dass ein Mensch sich von sich selbst ablöst und in einen anderen verwandelt.[129]

Szene 36: Das Spiel mit der Rolle in der Küche

Zu Beginn der Szene wird kurz mit der Wahrnehmung beziehungsweise Irritation der Zuschauenden gespielt, denn der Dialog zwischen Betty und Rita ist nicht sofort einzuordnen: »You are still here?« Rita: »I came back. I thought that's what you wanted.« (TC 01:09:26) Die Situation entpuppt sich erst nach dem Aufzoomen der Kamera als Spiel im Spiel. Rita fungiert bei einer Probe in der Küche als Bettys Anspielpartnerin – im Wortsinn spielt hier also die Schauspielerin mit ihrer Rolle. Rita liest ihren Text dabei ausgestellt unbegabt, ohne jede Intonation, aus dem Skript ab, während Betty im expressiven, auf ›große Gefühle‹ setzenden Stil einer Fernseh-Soap spielt. Dieses Spannungsverhältnis gibt der Szene etwas Komödian-

---

129 Vgl. Plessner, Helmuth: »Zur Anthropologie des Schauspielers«, in: Ders.: Gesammelte Schriften, Bd. 7: Ausdruck und menschliche Natur, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003, S. 399–418, hier S. 404.

tisches. Überhaupt wirkt der Moment durch das Setting in der Küche wie aus einer Soap.[130]

Im Zusammenhang mit der expliziten Dramaturgie dient die Szene in der Küche verschiedenen Aspekten: Zunächst authentifiziert die Situation die Hauptfigur als arbeitende Schauspielerin, darüber hinaus erzählt sie von der Annäherung der beiden Frauen, die hier ein gemeinsames Alltagsgeschehen erleben. Die größere Bedeutsamkeit der Szene aber liegt auch hier auf der Ebene der impliziten Dramaturgie. Auch in diesem Spiel-im-Spiel-Dialog handelt es sich wieder um die für MULHOLLAND DRIVE typische, doppelcodierte Rede, in der über (mindestens) zwei Dinge gleichzeitig gesprochen wird. Sie bringt im Subtext das Unbewusste der Figuren zum Ausdruck, und dabei deutet sie auf die verborgenen Sinnzusammenhänge der Geschichte. Wie sich später herausstellt, will und wollte Diane ja tatsächlich, dass Rita zurückkommt (vgl. S. 207). Auch die anderen Motive reflektieren auf die der Haupthandlung: Bettys Spieltext endet, bevor sie in Lachen ausbricht, mit dem Satz: »Before I kill you« (TC 01:10:16). Das klingt nach einem dramatischen Klischee, aber auf der impliziten Ebene ist es eine erzählerische Vorausdeutung, denn Diane wird in Szene 59 einen Mord an Rita/Camilla in Auftrag geben (S. 229) beziehungsweise in der paradoxalen Logik der Möbiusbandstruktur gegeben haben. (Darüber hinaus reflektiert sich in dem »… then I cry cry cry« das später von Rebekah Del Rio gesungene *Crying*, S. 159)[131]

Das Ausstellen von filmischen Produktionsprozessen im Film selbst ist ein Mittel der ästhetischen Selbstreflexion. Durch das Thematisieren des Probenprozess werden die Arbeit an der Kunst und die Bedingungen des künstlerischen Produzierens aus- und dargestellt.[132] In diesem Zeigen der Arbeit an der Illusionsbildung reflektiert sich zudem das zentrale Thema des Films, denn gezeigt wird die Konstruiertheit des Phantasmatischen – sei es die fiktionale Illusion allgemein oder die Einheit eines Subjekts. Die Probenszene dient zudem auch dramaturgisch der Vorbereitung des Vorsprechens, die von der Wiederholung und der ästhetischen Differenz der Spiel-im-Spiel-Szene lebt. Die Küchenszene entfaltet ihren Sinn vor allem in diesem Rückbezug, denn Betty bezeichnet in dieser Probe die Drehbuchszene als

---

130 Lynchs Auseinandersetzung mit der Ästhetik der Fernseh-Soap findet bereits in TWIN PEAKS I und später in der Kurzfilmreihe RABBITS (USA 2002) statt, wo er diese Ästhetik dezidiert zitiert und konterkariert.

131 Will Scheibl hat auf den impliziten Verweis auf Greta Garbo hingewiesen: »Betty imitates Greta Garbo's signature Swedish accent and responds, ›tank you, dahling,‹ miming a cigarette puff that sounds more like a kiss …« (»A Fallen Star Over ›Mulholland Drive‹: Representation of the Actress«, in: Film Critiscism 42 [2018], H. 1, online unter https://doi.org/10.3998/fc.13761232.0042.107).

132 Matzke, Annemarie M.: Arbeit am Theater – eine Diskursgeschichte der Probe, Bielefeld: transcript 2012, S. 13 und 39f.

lahm – das senkt unsere Erwartungen und hebt umso mehr die kommende schauspielerische Leistung.

Szene 37: Cocos Mahnung und das fremde Auto – Suspense und ein Red Herring

Es folgt eine Szene, in der Betty von Coco auf ihren Gast angesprochen wird. Betty versucht sich herauszureden, ihre Tante hätte sie missverstanden. Coco glaubt ihr nicht und mahnt, dass Louise Bonner mit ihrer Sorge recht haben könnte: »Sometimes she's wrong, but if there is trouble – get rid of it!« (TC 01:12:19) Der sich schützend vor Rita stellenden Reaktion Bettys ist zu entnehmen, dass hier eine Bindung entstanden ist, von der Betty nicht mehr ablassen möchte.

Die Begegnung mit Coco dient vor allem der Spannungserzeugung. Bestimmten Konventionen nach wird erst damit eine selbstprophezeiende Erwartung erzeugt, dass genau jenes Ereignis, vor dem gewarnt wird, eintreten wird. Lynch arbeitet wiederholt mit derartigen ›Suspense Tricks‹, wie auch schon mit dem vor den Bonita Apartments langsam vorbeifahrenden Wagen, in dem zwei mafiös wirkende Männer sitzen. Dramaturgisch betrachtet handelt es sich bei den beiden Herren mit Sonnenbrillen nur um eine Ablenkung, eine Art Red Herring, der ins Leere führt: die Mafia arbeitet zwar im Hintergrund tatsächlich gegen das Paar Rita und Betty, aber in erster Linie sind sie sich selbst ihr eigener Antagonist.

Szene 38: Bettys Vorsprechen – zweite Kristallisation des Bedeutungsfazits (Teil I)

Betty verabschiedet sich von Rita, verabredet sich für später und fährt zu ihrem Termin. Als Betty vor dem Filmstudio aus dem Taxi steigt, zeigt sich die gleiche Verzücktheit wie bei ihrer Ankunft am Flughafen von Los Angeles. Das ikonische Bronson-Gate des Paramount Studios wird in für Betty anziehender Weise in Szene gesetzt, ähnlich wie das der Havenhurst-Wohnanlage. Im Drehbuch ist die Bedeutsamkeit explizit vermerkt: »The cab pulls up to the gate. Betty pays the driver and gets out. She stands for a moment staring at a dream.«[133] Dieses Eingangstor wird zu einer Metapher des Versprechens von Ruhm und Ehre, aber auch zu einer Schwelle des erschwerten Zugangs. Zudem gibt es damit einen weiteren impliziten Verweis

133 Lynch: Mulholland Drive Drehbuch für TV-Pilotfilm, S. 69.

auf SUNSET BOULEVARD, in dem das Paramount-Tor ähnlich in Szene gesetzt wird (Abb. 48 und 49).[134]





Abb. 48: das Tor zum Ruhm (TC 01:13:31); Abb. 49: das Bronson-Gate des Paramount Studios in SUNSET BOULEVARD

Die Szene des Vorsprechens unterteilt sich in drei Sequenzen: die Vorstellungsrunde, das eigentliche Vorspiel und einen Abschluss. Der mittlere Teil, das Spiel-im-Spiel, ist wiederum ebenfalls dreigliedrig strukturiert. Diese klassischen triadischen Strukturen geben dem Film Stabilität, zudem sind die Rezipierenden mit ihnen vertraut, so dass darauf aufbauend Unvertrautes zugänglicher wird.

Die Binnenexposition der Szene

Betty wird von dem älteren Produzenten Wally Brown (James Karen) begrüßt und dem Team vorgestellt. Die Begegnung findet in seinem dunklen, holzvertäfelten Büro statt (Abb. 50, S. 122). Trophäen und Erinnerungsbilder, darunter auch ein Oscar im Regal, künden von besseren und erfolgreichen Zeiten. Neben Wally sind noch anwesend: Assistent Jack Tutman, der Schauspieler und Spielpartner Jimmy »Woody« Katz (Chad Everett), Regisseur Bob Booker (Wayne Grace) und seine Assistentin Julie Chatwick. Als besonderer Gast wird die Casting-Regisseurin Linney James (Rita Taggart) hervorgehoben. Sie erfährt diese besondere Hervorhebung, weil sie, wie es sich am Ende herausstellen wird, die wichtigste Figur der Runde ist. Komplettiert wird die Runde von Linney James' Assistentin Nicki und einer weiteren Mitarbeiterin, Martha Johnson. Sie alle werden Zuschauer*innen des Vorspiels, und damit

134 Die Isotta-Fraschini-Limousine von 1932, die auf dem Gelände kurz zu sehen ist, ist ein Requisit aus und eine Referenz an SUNSET BOULEVARD. Lynch äußerte sich darüber, das sei der echte Wagen aus dem Film, man habe ihn in Las Vegas »aufgetrieben« (Rodley: Lynch über Lynch, S. 364); vgl. auch Martin: The Architecture of David Lynch, S. 54.

inszeniert Lynch eine »Urszene des Theaters«, die ja aus dem Verbund von Schauspielenden und Zuschauenden besteht.[135]

Betty lehnt zunächst einen von Wally angebotenen Kaffee ab – für die konkrete Arbeit und das Handwerk der Illusionsherstellung braucht es keine eigene Illusionierung durch Koffein (vgl. S. 170). Bei der hier agierenden Figur Betty handelt es sich, wie später im Zusammenhang mit der Dinnerszene 58 erläutert wird (S. 223), um eine Art Mischidentität, in der die Schauspielerin Diane durchscheint. Diane wird später von Bob Booker sprechen, insofern stellt sich diese Begegnung zwischen Betty mit dem Regisseur Bob als eine auf der Wirklichkeitsebene, der Fiktion erster Ordnung, dar.

Betty macht sich für ihr Vorspiel bereit und entledigt sich der Jacke ihres grauen Kostüms – welches Assoziationen zu dem ikonografischen Kostüm der (ebenfalls phantasmatischen) Figur Madeleine Elster in Hitchcocks VERTIGO weckt. Der Ort ist für ein Vorsprechen merkwürdig: Der Büroraum ist voll und eigentlich viel zu eng. Die Szene soll vor einer Wand gespielt werden, direkt neben dem Regisseur, der so die Schauspielerin kaum im Blick hat und selbst Teil der Szenerie ist. Er schenkt Betty kaum Aufmerksamkeit und muss vom Produzenten ermahnt werden. Bob Bookers darauf folgende Regieanweisung »The two of them with themselves, so don't play it for real until it gets real« (TC 01:15:11) wird von den Anwesenden nicht verstanden. Ihren Sinn entfaltet die kryptische Botschaft erst auf der impliziten Ebene, dadurch, dass ironisch auf die Ambiguität von Schauspielerin und Rolle, von Betty und der Figur, angespielt wird. Jede stellt eine Entität für sich (»themselves«) dar, nur in deren Verschmelzung wird die Szene »real«.

Lynch etabliert hier eine Atmosphäre, in der es unmöglich erscheint, dass Betty sich künstlerisch wird beweisen können. Eine weitere Zumutung ist ihr Anspielpartner Woody Katz, das Klischee eines attraktiven, aber in die Jahre gekommenen, schmierigen Schauspielers, der ihr Vater sein könnte. Woody will die Szene, wie angeblich schon mit ihren Vorgängerinnen, »nice and close« spielen. Sein übergriffiges Verhalten grenzt an sexuelle Belästigung, außerdem nimmt er Betty den Raum, sich zu entfalten. Woody dominiert die Situation, und der Regisseur reagiert auf ihn, als ob es hier um das Casting des Anspielpartners gehen würde und nicht um das von Betty. Es scheint, dass sie das zu Hause Geprobte hier nicht zur Anwendung bringen können wird. Zudem erscheint alles so, als ob Betty für ein B-Picture vorspräche. Dies, wie auch der ins Trashige gehende Inszenierungsstil von Lynch selbst, signalisiert, dass keine große Kunst zu erwarten sei.[136] So werden alle Erwartungen gleich

135 Vgl. Menke, Christoph: »Kritik des Theaters. Philosophiekolumne«, in: Merkur 71 (2017), H. 2, S. 43–53, hier S. 44.

136 Vgl. auch Toles, George: »Auditioning Betty in Mulholland Drive«, in: Film Quarterly 58 (2004), H. 1, S. 2–13, hier S. 5.

mehrfach gesenkt. Als Teil einer Inszenierungsstrategie dient diese innerszenische Exposition dazu, eine Überraschung vorzubereiten.

Das Spiel-im-Spiel

> Ein Mensch verkörpert einen anderen. Nirgends sonst wird uns das gezeigt.
> *Helmuth Plessner*[137]

> Wir reagieren auf den Schauspieler als Ganzes. Es fällt nicht leicht zwischen dem Darsteller als Person und der Rolle, die er spielt, zu unterscheiden.
> *Lee Strasberg*[138]

Dadurch, dass die Zuschauenden mit dem Wortlaut der Spiel-im-Spiel-Szene bereits vertraut sind, wird ihre Aufmerksamkeit umgelenkt und sie werden eingeladen, die beiden auf demselben Text basierenden Szenen miteinander zu vergleichen – wodurch die Schauspielleistung in den Mittelpunkt der Wahrnehmung gerückt wird.

Eine Schauspielerin ist zwar in einen dramatischen Text und seine Absichten eingebunden, aber innerhalb dessen »ist Raum genug für Originalität und Unwiderstehlichkeit persönlicher Verkörperung. Entscheidend bleibt der Rückhalt an der Rolle, in der seine Individualität sich entfaltet und zugleich verschwindet.«[139] Zwei verschiedene Schauspielerinnen können eine Rolle völlig unterschiedlich auslegen – und auch dieselbe Schauspielerin kann, so wie hier, eine Rolle auf verschiedenste Weisen spielen. In der Küche ließ die Schauspielerin Naomi Watts ihre Figur Betty den Text eindimensional spielen, nun aber wird uns von ihr ein Kunststück vor Augen geführt und gezeigt, was Schauspielen bedeutet. Es heißt nicht, den Text ›abzuliefern‹, den eine Figur sprechen soll – wie Bob »Booker« es mit seinem sprechenden Namen impliziert –, sondern ›den Text zu spielen‹ und auch das, was die Figur denkt, während sie diesen Text spricht.[140] Schauspielen heißt auch, dass ein »lahmer« Text kein Hindernis sein muss für eine gute Schauspielerin, eine Figur zum Le-

---

137 Plessner: Zur Anthropologie des Schauspielers, S. 403.

138 Berne-Joffroy zit. n. Eco: Das offene Kunstwerk, S. 165f.

139 Plessner: Zur Anthropologie des Schauspielers, S. 405.

140 »A good actor makes clear the meaning of the words, a better actor gives also the emotion of the part, the best actor adds emotion of which the character is unconscious« – lautet ein, der (in den 1920er-Jahren berühmten) Broadway-Schauspielerin Clare Eames zugeschriebenes Zitat. Vgl. Vandenbroucke, Russell: The Theatre Quotation Book, New York: Limelight 2001, S. 102. Der Rollenname ist in den Credits des Filmabspanns mit ›Bob Booker‹ aufgeführt, im Film selbst wird der Name beim Verlobungsdinner auch als Bob Brooker ausgesprochen.

ben zu erwecken. Dieses ›Eine-Rolle-zum-Leben-Erwecken‹ ist eine Variation derjenigen Grundidee und -metapher, auf der die Konstruktion des Films überhaupt beruht. Über das Motiv des Schauspielens wird das Sujet der Identität verhandelt.[141]

Dramaturgie der Szene

Die Spiel-im-Spiel-Szene ist in sich dramaturgisch geschlossen gebaut: Es gibt eine Binnenexposition, gefolgt von einer dramatischen Steigerung mit einem Wendepunkt, dann folgen ein Höhepunkt mit einem weiteren Wendepunkt und eine Auflösung. Zu Beginn nimmt die Szene einen Verlauf, wie man ihn antizipieren sollte: Woody spielt aufdringlich und jovial, aber dann kommt die erste, überraschende Wendung. Betty setzt Woodys Bemerkung gegenüber dem Regisseur: »acting is reacting« um, greift die übergriffige Geste ihres Spielpartners auf und wendet die Situation zu ihren Gunsten. Sie nimmt seine Hand und legt sie bestimmt auf ihre Hüfte, womit sie die Führung übernimmt. Mit dieser Wendung ändert sich gleichzeitig der Modus des Darstellens: Die Kamera zeigt Bettys Geste in Großaufnahme, springt damit an das Paar heran – und nun spielen Betty und ihr Anspielpartner »for real« und psychologisch-naturalistisch: »like in the movies«.





Abb. 50: Regisseur Bob Booker gibt Anweisungen (TC 01:15:08); Abb. 51: Woody Katz spielt »nice and close« (TC 01:16:42); Abb. 52: Betty übernimmt die Führung (TC 01:17:04)

Zuvor wirkte die Szene theatral, auch wegen der weiten, Raum und anwesendes Publikum einbeziehenden Kameraeinstellung. Nun wechselt sie in eine spezifisch filmische Sichtweise, die den Abstand aufhebt und naturalistisch zu wirken beginnt.[142] Die Spiel-im-Spiel-Szene rückt damit auf die erste Ebene des Films, sie entfaltet sich jetzt für die Filmzuschauer*innen und nur im übertragenen Sinn für das im Raum anwesende Publikum. War es anfangs nicht eindeutig, ob wir der Schauspielerin oder der Figur zuschauen sollen, verliert man diese Spal-

141 Vgl. auch Schößler: Das Möbiusband der Erinnerung, S. 149.

142 Über den Naturalismus des Filmschauspiels gegenüber einem »Bühnenstil« vgl. Plessner: Zur Anthropologie des Schauspielers, S. 406.

tung nun aus den Augen.[143] Diese Spielszene ist im Gegensatz zu allen vorherigen naturalistisch inszeniert, ohne Abstand schaffende Verfremdungseffekte, ohne vermittelnde Erzählinstanz. Damit schafft Lynch die unmittelbare Anschauung des Filmisch-Dramatischen und zeigt seine affektive Kraft und Wirkungsmacht – quasi als ein künstlerisches Manifest für die Kunst des Filmschauspiels. Hier wird die Schauspielerin zu einer schöpferischen Künstlerin. Sie gestaltet den Text performativ, setzt im Spiel ästhetische Konflikte und spielt Ambivalenzen (das »get out« verbindet sie nun mit dem Gegenteil, extremer Nähe und leidenschaftlichen Küssen).

Die Zuschauenden werden zu Augenzeug*innen der Anverwandlung einer Schauspielerin an die Rollenfigur. In diesem Verwandlungsprozess offenbart sich das Bedeutungsfazit und das zentrale Thema der Ontologie des Subjekts. Denn das »dramatische Urphänomen« allen Schauspielens ist die Verwandlung des Subjekts: »Beginn allen Schauspielens ist das Sichverwandeln in einen Sichverwandelnden.«[144] So ist die Frage nach dem Subjekt und seiner Konstitution zentrale Angelegenheit des Schauspielens überhaupt.[145] Als einzige Kunstform, in der ein Mensch sich in einen anderen verwandelt, reflektiere sich, nach Helmuth Plessner in *Zur Anthropologie des Schauspielers* (1948), im Schauspiel eine anthropologische Grundannahme, die der inneren Spaltung des Menschen. Im Schauspielen mache sich der Mensch seine exzentrische Position, die »uneinholbare Abständigkeit zu sich selbst«[146], durchsichtig. Weiter weist Plessner darauf hin, dass Darsteller*innen stets über einen imaginären »Bildentwurf« zur Verkörperung einer Rolle kämen.[147] Film mit seiner eigenen Bildbedingtheit ist insofern das kongeniale Medium für das performative Sichtbarmachen und reflexive Verhandeln von Subjektkonstitution und Rollenspiel.

---

143 Strasberg, Lee: Schauspielen und das Training des Schauspielers, Berlin: Alexander 1994, S. 20.

144 Menke (Kritik des Theaters, S. 48) bezieht sich hier auf Nietzsche, u.a. auf Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik (1872) und Götzen-Dämmerung oder Wie man mit dem Hammer philosophirt (1889).

145 Hegemann, Carl: »Selbst und Selbst-Widerspruch. Notizen zum Drama der Subjektkonstitution«, in: Friedemann Kreuder et al. (Hg.), Theater und Subjektkonstitution. Theatrale Praktiken zwischen Affirmation und Subversion, Bielefeld: transcript 2012, S. 55–72, hier S. 65ff.

146 Plessner, Helmuth: »Lachen und Weinen«, in: Ders.: Gesammelte Schriften 7, S. 201–387, hier S. 206.

147 Plessner: Zur Anthropologie des Schauspielers, S. 417; vgl. auch Friedemann Kreuder u.a. (Hg.): Theater und Subjektkonstitution. Theatrale Praktiken zwischen Affirmation und Subversion, Bielefeld 2012, Vorwort S. 11.

Szene 39: Bettys Entdeckung – zweite Kristallisation des Bedeutungsfazits (Teil II)

Noch bevor Betty aus der Szene emotional ›aussteigen‹ kann, beginnt der Produzent Wally zu klatschen. Er ist geradezu außer sich vor Ergriffenheit und Begeisterung über ihre schauspielerische Leistung. Mit ihm kehrt die Inszenierung von ihrem Ausflug ins psychologisch-realistische Drama zurück zum ironisch-komödiantischen Ton der Ausgangssituation. Bis auf den geistig abwesenden Regisseur Bob Booker sind alle der Anwesenden davon überzeugt, gerade etwas Besonderem beigewohnt zu haben, und die Casterin Linney nimmt sich umstandslos ihrer neuen Entdeckung an. Es ist so, wie eine junge Schauspielerin es ›sich erträumen‹ würde: Diese Linney führt Betty zu einem Filmset, auf dem gerade ein Screen-Test für die Hauptrolle in einem Film mit dem Titel THE SYLVIA NORTH STORY durchgeführt wird. Adam Kesher sei, so der Wortlaut der Figur Linney, der Regisseur dieses Films, der »allen anderen voraus« ist und der eine Rolle in einem Projekt zu vergeben habe – »für das es sich zu töten lohne«.

Linney hat, wie Tante Ruth, rote Haare, die sie der Farbcodierungen nach zum familiär-fürsorglichen Personal der Wunsch- und Traumwelt Bettys macht; es handelt sich dabei um eine im doppelten Sinne traumhafte Begegnung. Im weiteren Sinne ist diese Figur ein modernisierter mythologischer Fährmann, der die Hauptfigur von der annähernd realen Welt des Regisseurs, des apathischen Bob Booker, in die idealisierte und verheißungsvolle Welt des engagierten Adam Kesher überführt. Sie ist implizit eine Wunschvorstellung der Schauspielerin Diane, die (anders als Bob Booker) Schauspielerinnen liebt: »I love actors, all actors!« Darüber hinaus spricht durch sie hindurch, der üblichen Textstrategie folgend, die Autorenstimme auch in dem impliziten, ironischen Hinweis auf das narrative Rätsel des Films: »He's got a project you will kill for« (TC 01:22:06) – eine Variation jenes wiederholt untergebrachten Satzes, der sich im Plot bewahrheiten wird beziehungsweise in der Story schon bewahrheitet hat. Auf formal-struktureller Ebene, als Element einer auf Szenen bezogenen vertikalen Dramaturgie, verklammert der Satz als Echo auf das »before I kill you« die Enden der letzten Szenen.

Szene 40: Der Screen Test – die Begegnung von Betty und Adam

Auch die folgende Szene ist in sich dreiteilig strukturiert: Anfangs wird die Situation etabliert, dann findet ein Wechsel der Vorspielenden statt, und es wird deutlich, wie begehrt die zu vergebende Rolle ist. Es kommt zur kurzen, vielversprechenden Begegnung zwischen Betty Elms und Adam Kesher. Dann folgt der Auftritt des Mafia-Protegés Camilla Rhodes (dargestellt von Melissa George) und damit Adams folgenschwere Entscheidung, die Rolle mit ihr zu besetzen. Betty wird augenblicklich unter einem Vorwand das Set verlassen.

Auf dem Set

Zunächst ist die Sängerin Carol (Lisa Lackey) bildfüllend aufgenommen. Sie trägt Kleidung, Frisur und Make-up im Stil der frühen 1960er-Jahre. Das Ganze wirkt wie eine Aufnahme aus einem Musikvideo: künstliches Studiolicht, Glamour, Pop-Pastellfarben und Playback. Eingespielt wird ein Hit von 1960, *Sixteen Reasons* (komponiert von Bill und Doree Post). Mit dem Playback, dem lippensynchronen Singen der Darstellerin (hier zur Originalstimme von Sängerin Connie Stevens), wird das durch die Referenz zu GILDA eingeführte Thema aufgegriffen (vgl. S. 97). Carol singt, wie auch Rita Hayworth, nicht mit eigener Stimme; auch sie ist ein Phantasma, dessen Perfektion auf einer filmtechnischen Konstruktion beruht. In der Club-Silencio-Szene wird dieses Motiv fortgesetzt und in Hinsicht auf das Thema der Illusionsbildung und deren Dekonstruktion erzählerisch produktiv gemacht (vgl. S. 159).

Nach einem Moment bewegt sich die Kamera weg von der Sängerin, und dann kommt das sie umgebende Szenario ins Bild. Als Erstes werden die anderen Sänger*innen der Gruppe sichtbar. Dabei erscheint deren gemischtgeschlechtliche und ethnische Zusammensetzung weniger der Realität der 1960er-Jahre zu entsprechen, als dass sie die Zeit mit einer idealisierenden Utopie überschreibt. Dieses Musikvideo hat einen zitathaften Charakter, es geht nicht um authentische Reproduktion und Abbildung einer historischen Zeit, sondern ein romantisiertes ›Früher‹, um eine idealisierte und nostalgische Idee der optimistischen 1960er-Jahre in den USA.

Wie sich im Verlauf der Kamerafahrt herausstellt, handelt es sich bei dieser Einstellung nicht um die eines Takes für ein Musikvideo, sondern um die MULHOLLAND-DRIVE-Filmkamera. Diese zieht das Bild durch eine Rückfahrt auf einem Kran auf, dadurch kommen nun ein Fenster, das nostalgisch anmutende Tonstudio und dann eine Filmkamera ins Bild (Abb. 53).



Abb. 53: der Screen Test im Filmstudio (TC 01:23:17)

Hierbei handelt es sich um einen ähnlichen Auftakt wie in der Probenszene 36 (S. 116), um ein Spiel-im-Spiel, bei dem sich die Film-im-Film-Kamera mit der tatsächlich filmenden Kamera anfänglich deckt. Der Auftritt der Sängerin erscheint zuerst als einer für die Zuschauenden und entpuppt sich dann als einer für die Filmfiguren als Teil der erzählten Welt. Damit wird das Spiel mit der Ununterscheidbarkeit von Darstellungsebenen auf die Struktur der Rezeptionsbeziehung übertragen und als dem Film zugrundeliegende ästhetische Idee einmal mehr variiert. Zudem spielt Lynch mit den Möglichkeiten der Mise en abyme, einer Rahmungs- und Verschachtelungsästhetik, mit der der Blick auf die eigene Konstruiertheit gelenkt wird.[148]

Das Filmstudio erscheint hier wie eine Fabrik, in der alles zusammenmontiert wird: das Aussehen der einen und die Stimme der anderen. Hergestellt wird in dieser Fabrik ein Produkt »auf dem Markt der Symbolgüter«.[149] Abnehmer ist die Institution Kino als ein Apparat zur Projektion von Phantasmen.[150] Helmut Draxler sieht in dieser Darstellung ein Abbild von jener Kulturindustrie, wie sie von Theodor W. Adorno und Max Horkheimer in der *Dialektik der Aufklärung* (1944) beschrieben wurde. Man sieht hier einen großen Produktionsapparat nach dem Modell einer fordistischen Fabrik, starr organisierte, hierarchische Arbeitsbeziehungen, und im

148 Wulff, Hans Jürgen: »Abimisierung«, in: Lexikon der Filmbegriffe (03.01.2012), online unter https://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=5108.

149 Begriff übernommen von Stoichiță: Der Pygmalion-Effekt, S. 201.

150 Ebd., S. 206.

Hintergrund den entscheidenden Einfluss mafiöser Finanziers (mit dem sprechenden Namen: »Cast«iglianes). Gleichzeitig demonstriert die visuelle Aufhebung der Illusion eine avantgardistische Form der Selbstreferenz, die von der künstlerischen Auseinandersetzung mit der kapitalistischen Kulturindustrie gefordert sei: »At the same time, with the slow dissolution of the illusion and in showing the set, the slow camera pan demonstrates the avantgardist form of self-reference that artistic confrontations with the capitalist cultural industry have always called for.«[151]

Mise en abyme

Mise en abyme bezeichnet im engeren Sinne ein visuelles Motiv, das in sich selbst noch einmal enthalten ist. In mehrfacher ineinander verschachtelter Wiederholung entsteht dadurch, wie in einem Spiegelkabinett, eine Art unendlicher Spiegelung. Der eng gefasste literarische Begriff der Mise en abyme bedeutet, dass in einer Geschichte die Geschichte selbst erzählt wird. Hier enthalten sich eine Rahmen- und eine Binnenhandlung wechselseitig, sodass es zu einer paradoxen Konstruktion und einem »narrativen Kurzschluss« kommen kann.[152] Im Film kann sowohl mit literarischen als auch visuellen Verfahren der Mise en abyme gearbeitet werden. Der weiter gefasste Begriff »Mise en abyme« dient nicht nur diesem Prinzip, sondern auch der Bezeichnung für motivische, erzählerische oder dramaturgische Spiegelungen insgesamt.[153] Hans Jürgen Wulff schlägt den Begriff der »partiellen Abimisierung« als Wiederholungs-, Variations- und Reflexionsverfahren vor, das sich »auch auf Teilgeschichten, Elemente der Geschichte, Elemente der Erzählsituation und auch auf filmische Mittel (von der Bildkomposition bis zur Sequenz) anwenden lässt«.[154]

In MULHOLLAND DRIVE arbeitet Lynch mehrfach mit dem Mittel der Mise en abyme, zum einen ist der gesamte Film in seiner paradoxalen Struktur in sich selbstbezüglich verschachtelt: die Rahmenhandlung, der Selbstmord Dianes, erzeugt die Binnenhandlung Bettys, in der die Geschichte erzählt wird, wie es zu Dianes Selbstmord kommt. Um eine »partielle Abimisierung« handelt es sich bei der Szene im Studio, in der der Produktionsprozess gezeigt wird, der auch dem Film MULHOLLAND DRIVE selbst zugrunde liegt.

THE SYLVIA NORTH STORY

Eine weitere »Abimisierung« schafft Lynch, indem sublim darauf anspielt wird, dass die gesuchte Schauspielerin die Rolle einer aus der Provinz kommenden Schauspie-

151 Draxler, Helmut: »Against Dogma. Time Code as an Allegory of the Social Factory« (2006), online unter www.b-books.de/jve/eyck-againstdogma.html.

152 Vgl. Bitomsky, Hartmut: Die Röte des Rots von Technicolor, Neuwied u.a.: Luchterhand 1972, S. 20.

153 Koebner: Reclams Sachlexikon des Films, S. 453.

154 Wulff: »Abimisierung«.

lerin ausfüllen soll, wie auch die Hauptfigur in MULHOLLAND DRIVE selbst: Über die Ansage eines Aufnahmeleiters vermittelt sich, dass es sich um den Screen Test für einen Film mit dem Titel THE SYLVIA NORTH STORY handelt. Guido Vitiello hat eine aufschlussreiche Referenz finden können: Der Titel THE SYLVIA NORTH STORY bezieht sich offensichtlich auf eine 1923 im US-amerikanischen *Munsey's Magazine* veröffentlichte Kurzgeschichte von Jack Whitman mit dem Titel *The Irony of Fake. The Adventures of Sylvia North as a Novice in the Motion Picture Metropolis*, aus der Lynch mehrere Motive aufgegriffen hat.[155] Darin geht es um eine junge Frau aus der Provinz, die von einem Fotografen als »Screen Face« entdeckt wird und mit großen Hoffnungen nach »Cosmic City« (ein Synonym für Hollywood) kommt. Dort begegnet sie einem Cowboyfilmstar, woraufhin sie sich als »Western-Girl« ausgibt, um die Rolle an seiner Seite zu bekommen. Sie kann sich beim Casting durchsetzen. Am Ende gibt sie zu, sich für eine andere ausgegeben zu haben, um dann aber zu ihrer Überraschung zu erfahren, dass ihr Spielpartner auch kein echter Cowboy ist, sondern das Reiten, Schießen und Lassowerfen ausschließlich beim Film gelernt hat. Es ist die Ironie des Schicksals, dass aus dem beidseitigen »Fake«, der Imitation, eine reale Begegnung wird. *The Irony of Fake* könnte auch in dieser Hinsicht Inspirationsquelle für MULHOLLAND DRIVE gewesen sein, da es in beiden Geschichten um die realen Konsequenzen geht, die aus einer Fake-Begegnung entstehen. In MULHOLLAND DRIVE reflektieren sich zudem die Motive des Cowboys, des Castings und die vergleichbare Ausgangssituation für die Hauptfigur: Eine naive Frau aus der Provinz versucht ihr Glück beim Film in Hollywood.[156] Mit der Zeit hat sich dieser Topos zu einem archetypischen Stoff entwickelt, der in vielen Variationen Eingang in Filmerzählungen gefunden hat, vor allem natürlich in Hollywoodfilmen über Hollywood selbst. Zu den ersten Filmen dieser Art gehören der bereits erwähnte WHAT PRICE HOLLYWOOD? sowie das erste aller späteren Remakes: A STAR IS BORN (USA 1937, R.: William Wellman). Lynch beschäftigt sich vor allem in MULHOLLAND DRIVE und in INLAND EMPIRE mit dem Topos.

Die Begegnung von Betty und Adam

Die gesamte Szene, auch jener Moment, in dem Betty mit der Casterin Linney und ihrer Assistentin Nicki das Set betritt, wird musikalisch unterlegt mit dem von der Darstellerin gerade performten Song *Sixteen Reasons*. Auf diese Art wird der Text des Liedes zum Kommentar der Begegnung von Betty und Adam; die hypothetisch wir-

155 J. Whitman: The Irony of Fake, online unter https://guidovitiello.com/2014/01/18/sylvia-north-unveiled-su-un-enigma-di-mulholland-dr.

156 Vgl. auch Vitiello, Guido: »Sylvia North Unveiled. Su un engima di ›Mulholland Dr.‹« (2014), online unter https://guidovitiello.com/2014/01/18/sylvia-north-unveiled-su-un-enigma-di-mulholland-dr.

kende Textzeile »You say we'll never part, our love's complete« liegt unter dem ersten intensiven Blickwechsel der beiden.




Abb. 54: Betty sieht Adam (TC 01:23:37); Abb. 55: Adam entdeckt Betty (TC 01:23:29)

Ihr Zusammentreffen wird als eine schicksalhafte Begegnung inszeniert, als magischer Moment der gegenseitigen Erkennung und ›Füreinander-Bestimmtheit‹. Die zügige Fahrt der Kamera auf Adams und auf Bettys Gesicht stellt dabei eine Anverwandlung an ein Gefühl des Sogs oder eines emotionalen Blitzeinschlags dar. Dabei handelt es sich um eine ikonografische filmische Geste des melodramatischen Liebesdramas – so wie sie auch im Moment einer Begegnungsszene in GILDA zelebriert wurde.[157] Dieser im Hollywoodkino konventionelle Moment erzeugt die Erwartung einer sich im Folgenden realisierenden Liebesbeziehung.

Nachdem die Aufnahme mit Carol beendet ist, bedankt sich Adam bei der Schauspielerin, die er offensichtlich schon länger kennt. Ihr kurzer Auftritt betont vor allem, wie begehrt die zu vergebene Rolle ist. Nach Carol wird die nächste Anwärterin angekündigt: Es ist Camilla Rhodes, der Schützling der Mafia. Man kennt sie vom Foto aus der Szene bei Ryan Entertainment (S. 168). Als Adam diesen Namen hört, zögert er einen Moment, lässt sich aber nichts anmerken. Adam lässt das Playback einspielen, ruft »Action!« und das ›Vorsingen‹ von Camilla Rhodes beginnt – und sie macht ihren Job auch nicht schlechter als Carol zuvor. (Dass Adam dabei seine Kopfhörer aufsetzt, als ob es darum ginge, die Stimme der Sängerin zu testen, macht keinen Sinn, da sie ja Playback singt. Dieser Screen Test ist weniger als realistisches Szenarium zu verstehen denn als eine Art Illustration.)

Auf der impliziten Ebene wird nun auch dieser Songtext bedeutungsvoll; es handelt sich dabei um einen anderen Originalsong, *I've told every little star* von 1961 mit Sängerin Linda Scott; dieser handelt von der verpassten Gelegenheit, eine

157 Vgl. auch ›The Nerdwriter‹: MULHOLLAND DRIVE: HOW LYNCH MANIPULATES YOU (Video-Upload 11.05.2016), online unter www.youtube.com/watch?v=CXZK0Binfk4 (seit 2021 ist das Video in Deutschland nur noch über VPN zugänglich).

Liebe nicht gestanden zu haben. Damit kommentiert er die in diesem Moment misslingende, weil sich nicht realisierende Liebesbeziehung von Betty und Adam sowie die von Betty und der geliebten Traumrolle. (Adams Handlungsbogen, ab S. 165.)

Sequenz VI: die Aufdeckung der Vorgeschichte. Szene 41: Betty und Rita auf der Suche nach Diane Selwyn, Begegnung mit DeRosa

> Die Figuren, die kriegt man nicht tot, die leben einfach weiter.
> *Hans' Mutter in Kalte Probe*[158]

In den Sierra-Bonita-Apartments

Als Betty und Rita im Taxi die Apartmentanlage erreichen, in der sie Diane Selvyn vermuten, warten auf der Straße davor zwei mafiös wirkende Männer im Auto. Da Rita sich vor ihnen versteckt, ordnet man sie als Hintermänner der Intrige gegen sie ein. Lynch weckt so die Erwartung, dass nun eine sukzessive Auflösung der Intrige beginne. Dass es sich bei den Männern allerdings um eine ›Scheinintrige‹ beziehungsweise eine Inszenierungsintrige handelt, stellt sich erst später heraus. Es wird das letzte Mal sein, dass diese Männer in Aktion zu sehen sind, und es wird auch nicht aufgelöst, um wen genau es sich handelt und was sie mit Rita zu tun haben. (Möglicherweise sind es die Polizisten, die später von der Nachbarin DeRosa gegenüber Diane erwähnt werden. Sie hätten in der TV-Serie eine größere Rolle eingenommen, wie dem Drehbuch für die Pilotfolge zu entnehmen ist.[159])

Betty und Rita finden auf einem Schild den Namen D. Selwyn – lautmalerisch lose an »self« angelehnt ... – unter Apartment 12 und machen sich auf die Suche – Betty geht voran und Rita, rot-schwarz gekleidet, folgt ihr wie ihr Schatten. Die Wohnanlage wirkt wie ein Märchendorf voller Schneewittchenhäuser.[160] Plötzlich sehen die beiden einen weiteren, verdächtig wirkenden Mann, allerdings stellt er sich schnell als harmloser Chauffeur heraus. Er trägt den Koffer einer unbekannten Frau, die an eine jüngere Version der Tante Ruth erinnert. Somit wiederholt sich hier das Motiv mit dem Koffer aus der Szene von Tante Ruths Abreise (S. 84) – in einer Weise, wie Motive im Traum wandern, wiederholt und variiert werden. Das Motiv der Abreise ist durch eine Aussage von Diane mit dem Tod assoziiert und kann hier insofern als

---

158 Kalte Probe (A/D 2013) ist ein experimenteller Spielfilm von Constanze Ruhm und Christine Lang, online unter https://vimeo.com/70541072.

159 Lynch: Mulholland Drive Drehbuch für TV-Pilotfilm, S. 66f.

160 Tatsächlich wohnten während der Produktion von Snow White And The Seven Dwarfs (USA 1937, R.: David Hand) die Disney-Animator*innen in diesen »Snow White Cottages«, vgl. Scheibel: A Fallen Star Over ›Mulholland Drive‹.

Vorbote, als implizite Vorausdeutung einer bevorstehenden Begegnung Bettys mit dem Tod, genauer: der toten Diane, ausgelegt werden.





Abb. 56: das Koffer-Motiv (TC 01:29:40); Abb. 57: Tante Ruths Abreise (TC 00:10:19); Abb. 58: Bettys Ankunft (TC 00:19:20)

Begleitet von spannungserzeugender Musik, gehen Betty und Rita einen langen Weg über das Grundstück. Betty führt die Suche mit ihrer Unerschrockenheit an, während Rita den Eindruck erweckt, als ob sie eine Vorahnung habe und am liebsten umkehren würde. In ihrem grauen Kostüm erinnert Betty weiterhin an die Figur Madeleine Elster aus VERTIGO – was als Referenz und impliziter Hinweis auf Bettys Identität als Phantasma gedeutet werden kann. (Wie Betty existiert auch Madeleine Elster nicht wirklich, sondern ist eine Idée Fixe des Protagonisten.) Auch wiederholt sich hier, als eine weitere Reminiszenz an Hitchcock, die Kameraästhetik, in der objektive mit subjektiven Einstellungen verschnitten werden (vgl. S. 92). Dies erinnert daran, dass man es hier mit einer erzählten Welt zu tun hat, in der sich Figuren unterschiedlicher Provenienz begegnen, sich imaginäre und symbolische Figuren bewegen und gemeinsam auf reale Figuren treffen können.

DeRosa als ›reale Rita‹

Zunächst reagiert niemand auf Bettys Klopfen an der Haustür des Apartments Nr. 12. Rita wirkt bereits erleichtert, als sich dann doch noch die Tür öffnet. Eine dunkelhaarige, etwas mürrisch wirkende Frau, die dem Namensschild am Eingang nach DeRosa heißt (dargestellt von Johanna Stein), teilt ihnen mit, dass sie mit Diane das Apartment getauscht habe und diese nun in Haus Nummer 17 wohnen würde. Sie habe Diane aber seit Tagen nicht gesehen. Da sie noch Dinge von ihr habe, entscheidet sie sich, die beiden zu begleiten, wird allerdings durch das Läuten ihres Telefons davon abgehalten.

Die Begegnung mit der Nachbarin dient dem wirkungsvollen Filmerzählen durch Hinauszögern und damit einhergehender Spannungserzeugung, darüber hinaus lässt sich der tiefere erzählerische Sinn dieser Begegnung über implizite Bedeutungen ausmachen: In dem Motiv des Wohnungstausches wird das zentrale Motiv des Identitätstauschs variiert. Und dann ist DeRosa, analog zu anderen

Figurenpaarungen im Film, als Pendant und Spiegelfigur zu verstehen, und zwar im Verbund mit Rita. DeRosa sie bewegt sich wie Diane auf der Ebene der ›Fiktion erster Ordnung‹, gegenüber Rita, einer Figur der ›Fiktion dritter Ordnung‹ (vgl. S. 83). Wie später impliziert wird, ist die braunhaarige DeRosa eine Exgeliebte von Diane (S. 205). Damit gibt sie, als eine Art realistische Vorlage, der libidinösen Fixierung Dianes (und auch Bettys) auf das idealisierte Phantasma Rita eine Grundlage; DeRosa ist eine realistischere, nicht überhöhte Version von dem Ideal Rita (und auch »Del Rio«), vergleichsweise so wie Bob Booker im Verhältnis zu Adam Kesher. DeRosa und Rita kann man als jeweils ›Typ‹ von Diane beziehungsweise Betty auffassen.[161] Damit gibt diese Nebenfigur dem Begehren, das Diane (und Betty) gegenüber Rita empfinden, ein zweites Fundament – neben dem Wunsch, ›die Rolle haben zu wollen‹. Anlass zu dieser Deutung gibt die Inszenierung, durch die auf diese Verwandtschaft hingewiesen wird: Während Betty mit DeRosa spricht, mustert Rita die Nachbarin aufmerksam. Diese nimmt das wahr, betrachtet Rita ihrerseits genauer, woraufhin Rita verlegen den Blick senkt. Die Figuren scheinen ihre optische Ähnlichkeit und etwaige Konkurrenz registriert zu haben. Das Schauspiel von Laura Harring ist zwar nur im Hintergrund wirksam, ist aber in sich kohärent, insofern sie das Unbehagen und die Vorahnung ihrer Figur spielt. Rita ahnt, dass die Antwort auf die Frage nach ihrer Identität und Herkunft nichts Gutes für sie bedeuten könnte – etwas, das schon in der nächsten Szene deutlicher und sich nach der Szene im *Club Silencio* bewahrheiten wird.





Abb. 59: Rita fixiert DeRosa (TC 01:31:53); Abb. 60: DeRosa bemerkt Ritas Blick (TC 01:31:55); Abb. 61: DeRosa wird abgehalten (TC 01:32:21)

Szene 42: die tote Diane und das Zeitparadox

Es folgt ein langer Gang der beiden Frauen zu Apartment Nr. 17 – begleitet von flächiger Spannungsmusik und den abwechselnd objektiven und subjektiven Kamera-

161 Zur Deutung des Films als Lesbenliebesdrama: Love, Heather K.: »Spectacular Failure: The Figure of the Lesbian in ›Mulholland Drive‹«, in: New Literary History 35 (2004), H. 1, online unter https://muse.jhu.edu/article/54865.

perspektiven. Die Nummer 17 ist ebenfalls ein märchenartiges Fachwerkhäuschen. Als auf Bettys Klopfen niemand reagiert, klettert sie mit Ritas Hilfe durch ein geöffnetes Seitenfenster. Von innen öffnet Betty die Tür für Rita, dabei hält sie sich die Nase zu. Diese Geste lässt Schlimmes ahnen; sie machen sich im Haus auf die Suche nach der Ursache des Geruchs.

Unterschnitten wird ihre Suche im Haus mit der draußen herannahenden DeRosa. Im abgedunkelten Schlafzimmer entdecken Betty und Rita währenddessen die teils verweste Leiche einer Frau – ein schrecklicher Anblick. Just in diesem Moment klopft DeRosa an die Haustür. Betty hält Rita den Mund zu und erstickt ihren Schrei, DeRosa dreht um und geht, sich auf ihrem Rückweg noch mehrfach umschauend. Vordergründig erzeugt die herannahende DeRosa schlicht Spannung. In Hinsicht auf seine dramaturgische Funktion scheint der Moment dem Umstand zu dienen, das Geschehen im Haus ohne Zeugenschaft ›realer‹ Charaktere dazustellen und so Unklarheit darüber zu wahren, ob das Geschehen und das Gesehene überhaupt als ›tatsächlich‹ einzuordnen sind. Darüber hinaus wird das Klopfen der Figur zu einem akustischen Zeichen, welches sich später wiederholt und Aufschluss über die Gleichzeitigkeit und Bedeutungszusammenhänge der Ereignisse gibt. Eben jenes Klopfen wird als Signal des Sterbens wiederkehren, als der Cowboy die bereits tote Diane besucht und DeRosa sie mit dem Klopfen weckt, außerdem noch kurz bevor Diane sich umbringt. Das Klopfen ist mit dem Tod beziehungsweise dem Sterben Dianes assoziiert, aus dem heraus erst die Ereignisse und Figuren, die bis jetzt im Plot zu erleben waren, entstehen beziehungsweise entstanden sind. Als akustischer Index weist es auch darauf hin, dass es sich in der Filmerzählung um paradoxale Zeitverhältnisse handelt, anders gesagt um einen narrativen Kurzschluss und eine unmögliche Erzählschleife: Betty ist eine Figur, die sich als Imagination und materialisierte Abspaltung Dianes offenbar selbst überlebt und sich hier nun selbst als Tote begegnet.

Rita und Diane

Als Betty und Rita die Tote entdecken, interessiert sich vor allem Rita für sie, sodass sie an sie herantritt – und wir mit ihr das Gesicht in einer kurzen, schockierenden Einstellung sehen. Bereits im Drehbuch ist das explizite Interesse von Rita beschrieben: »They enter the room and stop cold. A scream starts to build inside Rita. Before them is a dead woman lying on a bed. […] The scream comes out of Rita as a force propelling her to look closer.«[162] Die grünliche Färbung der Leiche zeigt an, dass sie hier offenbar ein paar Tage liegt – jene Tage, in denen sie von DeRosa nicht mehr gesehen wurde. Die Verwesung sorgt einerseits dafür, dass man das Gesicht der Toten nicht erkennen kann (beziehungsweise man diesen Umstand als natürlich gegeben akzeptiert). Andererseits handelt es sich um eine Strategie des Verschleierns im

162 Lynch: MULHOLLAND DRIVE Drehbuch für TV-Pilotfilm, S. 88.

Dienst der Inszenierungsintrige und des »unzuverlässigen Erzählens«, indem den Zuschauenden ein wesentlicher Aspekt vorenthalten wird, eben dass es sich um die tote Diane handelt, die man erkennen würde, wäre auch sie von Naomi Watts verkörpert. Dass es sich so verhält, wird erst in einer späteren Szene aufgelöst. Ferner liegt die Leiche auf jenem roten Bettbezug, der zu Beginn des Films, in Szene 2, in der kurzen Point-of-view-Einstellung gezeigt worden ist und auf dem Diane sich am Ende erschießen wird.

In der Bilddramaturgie versteckt sich zudem eine weitere Andeutung über die eigentliche Identität von Rita. Die Art, wie sie bei Betty in Szene 15 im Bett liegt, korrespondiert spiegelbildlich zu der, wie nun die Tote im Bett liegt.[163] Diese Rita liegt als ein nicht dinggebundener Schatten an der Seite Dianes, die im Moment des Sterbens im übertragenden Sinn ein Eigenleben entwickelt.





Abb. 62: die schlafende Rita (TC 00:27:15); Abb. 63: die tote Diane (TC 01:35:33)

So begegnet Rita als Abspaltung Dianes hier ihrer eigenen Herkunft. Als in Rita, im *Winkie's*, die Erinnerung an den Namen Diane hochstieg (S. 113), war dies die dunkle Erinnerung an eine Schauspielerin, durch die sie verkörpert wurde oder die sie hätte verkörpern können, bevor sie aus dem Film ›katapultiert‹ wurde. Der Körper dieser Diane ist sozusagen die existenzielle Grundlage ihres Seins, und durch die Abhängigkeit einer Rolle von dem Körper der Schauspielerin begegnet Rita hier ihrer eigenen vernichteten Existenz. Dass Lynch den toten Körper so ausstellt, ist insofern nicht nur der Ausrichtung auf Ekelaffekt und Schaulust geschuldet, sondern auch erzählerisch bedeutsam. Nach Julia Kristevas Theorie verkörpert die Leiche zudem das »Äußerste des Abjekten«, den »Zusammenbruch der Grenzen von Identi-

163 Auf die visuelle Korrespondenz der beiden im Bett liegenden Frauen wurde auf der Webseite ›Film School Rejects‹ mittels einer Fotomontage aufmerksam gemacht (das Bild steht von Deutschland aus online nicht mehr zur Verfügung), vgl. Film School Rejects: »The Greatest Trick David Lynch Ever Pulled« (17.07.2013), online unter https://filmschoolrejects.com/the-greatest-trick-david-lynch-ever-pulled-e5b28d4603bb#.30mzv8ozo.

tät und Subjekt«. Die Leiche konfrontiere den Menschen nicht nur mit der eigenen Sterblichkeit, sondern auch mit der philosophischen Frage, ob er selbst überhaupt ein Subjekt ist oder doch nur ein Objekt – womit erneut das Bedeutungsfazit des Films berührt wird.[164]

Ritas »Anagnorisis«

Als die beiden Frauen die Leiche entdecken, gibt Bettys Zurückhaltung der starken Reaktion von Rita Raum. Sie, die auf der Suche nach ihrer Identität ist, wirkt besonders erschrocken über den Fund. Auf der expliziten Erzähl- und Figurenebene scheint sie entsetzt darüber zu sein, dass möglicherweise sie das beabsichtigte Opfer hätte sein können oder dass ihr der Mord zugeschrieben werden könnte.[165] Im übertragenen Sinn aber begegnet sie hier ihrem eigenen Tod – oder zumindest einer gravierenden Identitätsverschiebung (sie kann ja noch von einer anderen Schauspielerin verkörpert werden). Genau diese Identitätsverschiebung scheint nun über die filmästhetischen Mittel dargestellt zu werden: Nachdem DeRosa wieder zurückgegangen ist und Rita und Betty panisch aus dem Haus rennen, gibt es einen irrealen Moment: Der Filmton verstummt, die Filmmusik dominiert, und dann schiebt sich in das Bild, in die Einstellung, die gleiche Einstellung noch einmal, nur etwas zeitversetzt. Sinnbildlich wird Rita mit sich selbst überblendet (Abb. 64). Lynch und die Editorin Mary Sweeney arbeiten hier mit einer filmästhetischen Anverwandlung an eine innere Verschiebung der Figur. Da es sich bei Rita nicht um einen Charakter mit einem im konventionellen Sinn entwickelten Bewusstsein handelt – sie ist ja nur das Bild von einem Menschen, dazu eine Idée Fixe eines anderen Menschen, und ein Symbol –, hat sie keine tatsächliche Erkenntnis. Der dramaturgische Moment ihrer Anagnorisis, der Umschlag von Unkenntnis in Erkenntnis, wird ironischerweise in die Filmästhetik verlagert. Der Moment dient somit nicht der expliziten Dramaturgie, also der Entwicklung der Figur, sondern der Informierung der Zuschauenden auf der Ebene der impliziten Dramaturgie, die einen, wenn auch verklausulierten, Hinweis zum Verständnis geliefert bekommen.

Ikonografisch reflektiert sich in dieser kurzen Szene die Idee der Gleichzeitigkeit beziehungsweise die der beweglichen, zyklischen Zeit. Durch das Ineinander- und Auseinanderverschieben des gleichen Bildes wird Zeitlichkeit als beweglich und instabil in Szene gesetzt. Lynch überträgt hier auch eine visuelle Idee aus der Malerei auf den Film. In einem Interview bezieht er sich speziell auf einen Maler: »So for me a particular thrill came in 1966 […] I see paintings of Francis Bacon, and it

---

164 Kristeva, Julia: Powers of horror: An Essay on Abjection, New York: Columbia University Press 1982, S. 4; vgl. Elsaesser, Thomas: »Das Kino der abjekten Affekte«, in: mediaaesthetics. Zeitschrift für Poetologien audiovisueller Bilder 3 (2019), online unter www.mediaesthetics.org/index.php/mae/article/view/78/176.

165 Vgl. z.B. Scheibel: A Fallen Star Over ›Mulholland Drive‹.

was, I like to say, thrilling.«[166] Bacons Porträts, wie *Portrait of Michel Leiris* (1976), sind durch vergleichbare Instabilität hinsichtlich Identität und Zeit geprägt. Lynch übernimmt von dem Bild zudem die künstlerische Strategie, durch Abstraktion etwas Verdecktes oder das Innere des abgebildeten Charakters zum Ausdruck zu bringen (Abb. 65). Als weiteres Vorbild aus der bildenden Kunst kann Marcel Duchamps *Akt, eine Treppe herabsteigend Nr. 2* (*Nu descendant un escalier no. 2*, 1912) gelten, in dem der Dada-Künstler – inspiriert von der Serienfotografie Étienne-Jules Mareys und der Filmexperimente von Eadweard Muybridge – etwa 20 verschiedene statische Positionen einer Figur »im sukzessiven Akt des Herabsteigens« darstellt und damit in einem Bild verschiedene Zeiten gleichzeitig repräsentiert sind (Abb. 66).[167] Dass das auch von anderen medial arbeitenden Künstler*innen zitierte Gemälde (u.a. Jeff Wall und Shigeko Kubota) und dessen künstlerisch-philosophische Grundidee der ›Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen‹ hat für Lynch eine besondere Relevanz, worauf er selbst durch konkrete Referenzen hinzuweisen scheint: Im nicht ausgestrahlten TV-Pilot gibt es eine enigmatische Einstellung auf die in Dianes Apartment eine Treppe herunterkommende Betty.[168] Darüber hinaus ist in einer späteren Szene beim Verlobungsdinner an der Wand kurz ein Bild zu sehen, das von Duchamps Gemälde inspiriert zu sein scheint (in Min. 132).

---

166 Veniel, Simon: David Lynch talks about painting and Francis Bacon (Video-Upload 2013), online unter www.youtube.com/watch?v=kI7NOKDhndE; auch Gleyzon, François-Xavier: »Lynch, Bacon & the Formless«, in: Ders. (Hg.), David Lynch: In Theory (Kindl edition), Prag: Litteraria Pragensia Books 2010, S. 33.

167 Duchamp, Marcel: Der kreative Akt, Hamburg: Edition Nautilus 1998, S. 47f.; vgl. auch Korte, Hermann: Die Dadaisten, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1994, S. 110.

168 Mulholland Drive Pilotfolge – Diane Selwyn's staircase (deleted scene from the unaired pilot episode) (2010), online unter www.youtube.com/watch?v=nminoT3InFQ (über VPN).



Abb. 64: auch eine Variante des »Kristallbildes« (Deleuze), insofern sich hier verschiedene Zeiten abbilden (TC 01:36:27)



Abb. 65: Porträt Michel Leiris von Francis Bacon, 1976; Abb. 66: Akt, eine Treppe herabsteigend Nr. 2 von Marcel Duchamp, 1912

Szene 43: Ritas Anverwandlung im Spiegelbild

It'll be just like in the movies. We'll pretend to be someone else.
Betty

Die Begegnung mit der Toten veranlasst Rita dazu, sich die Haare abzuschneiden. Betty hält sie davon ab und bietet Hilfe an: »I know what you have to do, but let me do it.« (TC 01:36:36) Auf der expliziten Erzählebene ist dies die Reaktion der Figur auf das Erlebte. Auf impliziter Ebene birgt sie das Motiv des die illusionäre Identität der Hauptfigur umkreisenden Bedeutungsfazits in sich.

Maskierung und Verkleidung als Täuschungsmanöver sind vertrauter und fester Bestandteil in der Dramaturgie des Intrigenmodells (S. 179). In der Verkleidung tarnt und verstellt sich der Mensch, schreibt Peter von Matt, dabei existieren beim Menschen (und in der Natur) Lüge, List und Täuschung auf zwei Arten: als Simulation und als Dissimulation.[169] Während die Simulation etwas vorspiegelt, was nicht der Fall ist, verbirgt und verheimlicht die Dissimulation ihre wahre Beschaffenheit. Es ist beides eine Form der Mimikry, sich als mögliches Opfer seinem Täter anzugleichen oder umgekehrt. Interessant und fatal erscheint Ritas Maskierung und Verkleidung, da sie sich vor dem Feind dissimulieren will und dabei Betty simuliert – quasi deren Identität als Diane verkennend, die ja auch einen Mordauftrag an sie vergeben hat (in Szene 59, S. 229). Als Betty Rita bei ihrer Verkleidung hilft und am Ende konstatiert: »You look like someone else« (TC 01:37:41) handelt es sich um pure Ironie, da Rita nun in Blond quasi wie niemand anderer aussieht als Betty selbst (Abb. 68). Die Relevanz dieses Aspekts wird durch die visuelle Inszenierung explizit ausgestellt: Nach einem Umschnitt und Zeitsprung fährt die Kamera über den Schminktisch, resümiert dabei den Arbeitsprozess – und zeigt auffällig viele rote Requisiten; darunter mehrere Rothaarperücken. Diese könnte man Tante Ruth zuordnen, als impliziter Hinweis scheinen sie aber mehr auf den phantasmatischen Aspekt der Szene deuten zu wollen, zudem sie vorher noch gar keine Rolle gespielt haben. Als die Kamera auf dem Wandspiegel endet, taucht dort – mit Verzögerung, wie eine Epiphanie und als theatraler Auftritt inszeniert – die modifizierte, ›neue‹ Rita auf. Sie trägt nun eine blonde Perücke, sie ist so blond wie Betty. In dieser Verwandlung von Rita manifestiert sich die »Verkleidungsintrige« von Betty.[170]

---

169 Peter von Matt (Die Intrige, S. 20) veranschaulicht diese Täuschungsarten an Beispielen aus der Tierwelt: Harmlose Fliegen simulieren Gefährlichkeit und geben sich das giftgelbe Aussehen von stechenden Wespen; manche Fische, Hermeline oder die Fangschrecke Orchideenmantis dissimulieren und entziehen sich der Sicht- und Erkennbarkeit.

170 Zur »Verkleidungsintrige« vgl. ebd., S. 99f. David Roche macht auf eine implizite Referenz aufmerksam: »That Betty offers to help Rita cut her hair puts her in Orson Welles's shoes when he transformed Rita Hayworth into a short-haired blond for her part in The Lady

Betty zieht Rita zu sich heran, und im Spiegel erscheinen beide in einer komplexen Spiegelbeziehung, wie bei der Erstbegegnung im Badezimmer. Ritas Eintreten in den Spiegel wird jetzt sowohl als ein Eintreten in die Identität Bettys inszeniert als auch als ein Auftritt auf der ›Bühne des Begehrens‹.[171] Denn Betty entflammt für Rita just in dem Moment, in dem sie ihr angeglichen ist. Diese Liebe erinnert an die von Pygmalion seiner Statue gegenüber: Pygmalion verliebt sich in eine von ihm selbst geschaffene Skulptur, und wie bei diesem ist auch für Betty das Einkleiden und Ausschmücken der Statue eine Strategie des Belebens und ein »fetischisiertes Fabrizieren«[172] (zum Pygmalionmythos vgl. S. 213). Das Bild der beiden Frauen wird durch seine Emblematik eine Metapher für die Aneignung einer Rolle durch eine Schauspielerin und für deren Verschmelzungsprozess. Gleichzeitig gibt das Bild Auskunft über die Doppelidentität der Hauptfigur sowie den realitätsverkennenden Narzissmus der Protagonistin und deren libidinöse Besetzung des Selbst, die am Ende zur tragödischen Katastrophe führt.[173]





Abb. 67: rote Requisiten (TC 01:37:24); Abb. 68: Doppelgängerinnen (TC 01:37:48); Abb. 69: das blaue Buch und die Doppelbedeutung des ›Schnitts‹ (TC 01:36:48)

Das blaue Buch – eine Danksagung

Als Betty die Schere zur Seite legt, folgt die Kamera in auffälliger, weil im Film selten vorkommender Weise ihrer Handbewegung. Der Konvention nach gehört die

From Shanghai; Betty is thus herself the reflection of an actor-director.« (The Death of the Subject in David Lynch's Lost Highway and Mulholland Drive, S. 9f.)

171 Lacan beschreibt das sexuelle Begehren zwischen einem Subjekt und einem begehrten Objekt als durch eine Spiegelbeziehung, also einer reziproken Identifizierung des Subjekts mit dem Partner geprägt (Die Objektbeziehung, S. 16). Dabei, so ergänzt Marie Luise Angerer, entstehe durch die Distanz zwischen sich spiegelndem Subjekt und Objekt eine »Bühne des Begehrens« bzw. der Fantasie. Würde die Distanz, also die Fantasie zusammenfallen, würde sich die Sexualität in ihrer nüchternen Nacktheit zeigen (Vom Begehren nach dem Affekt, Zürich u.a.: Diaphanes 2007, S. 123f.).

172 Stoichiță: Der Pygmalion-Effekt, S. 200.

173 Wahl, Heribert: »Narzissmus, narzisstische Persönlichkeit«, in: Wolfgang Mertens/Bruno Waldvogel (Hg.), Handbuch psychoanalytischer Grundbegriffe, Stuttgart: Kohlhammer 1998, S. 490–495, hier S. 490.

Handkamera zur Ästhetik des filmischen Realismus; in MULHOLLAND DRIVE wird sie dreimal in Zusammenhang mit dem Zeigen von etwas ›Realem‹ eingesetzt, hier als Hinweis auf die Finanzierung des Films (s.u.), später bei dem Schwenk auf die Handtasche und die blaue Box (S. 162), dann auf den Revolver im Zusammenhang mit dem Selbstmord (vgl. S. 239). In dem Schwenk wird kurz und wie beiläufig ein blaues Buch neben dem Waschbecken in den Blick genommen, Betty legt die Schere auf ihm ab. Der Titel des Buchs ist zu erkennen: *Tout Paris* mit dem Untertitel: *The source guide to the art of French decoration* (Abb. 69). Bei dem Buch handelt es sich um ein rätselhaftes Objekt, das verschiedenste Interpretationen angeregt hat.[174] Die Antwort auf die Frage nach der Bedeutung ist dabei auch hier nicht auf der Ebene des inneren Kommunikationssystems, sondern dem äußeren zu finden: Abgesehen davon, dass der Buchtitel auf die ›Dekoration‹ von Rita verweist sowie selbstreflexiv auf die Bedeutsamkeit der Szenografie, impliziert die blaue Farbe des Buchs der Bedeutungsterminologie des Films nach auf etwas Reales. In der Tat ist der Schwenk auf das Buch als ein selbstreflexiver Insiderscherz zu lesen: Bei der Szene vor dem Spiegel handelt es sich um die letzte der TV-Pilotfolge, die ab hier zu einem Kinofilm komplettiert wurde – was wiederum erst möglich wurde durch die Finanzierung des französischen Produzenten Le Studio Canal Plus. Im TV-Pilotfilm existiert die Szene in einer anderen Version, für den Kinofilm hat Lynch die Szene offenbar noch einmal gedreht und diese sublime Reminiszenz eingefügt. *Tout Paris* zu zeigen, kann so als kleiner Dank an die französischen Geldgeber verstanden werden, was darüber hinaus auch den im Film geführten Diskurs über die Abhängigkeit der Filmkunst vom Geld und das Verhältnis von Geld und Macht aufgreift.

Vom TV-Pilotfilm zum Kinofilm

Mit MULHOLLAND DRIVE wollte Lynch, nach TWIN PEAKS I und II (1990/91), wieder eine Fernsehserie realisieren. Das Drehbuch für den 94-minütigen Pilotfilm schrieb er mit zeitweiser, aber wohl unmaßgeblicher Unterstützung der TV-Autorin Joyce Eliason.[175] Der Sender ABC hatte die Serie in Auftrag gegeben, nahm dann aber den 1998 gedrehten Pilotfilm nicht ab und beschloss, ihn nicht auszustrahlen, man fand ihn zu »dunkel, langsam und konfus«.[176] Lynch war nicht bereit, auf die von den Senderverantwortlichen gewünschten Änderungen einzugehen. Das Projekt lag auf Eis, bis anderthalb Jahre später die französische Produktionsfirma Le Studio Canal

174 Olson, Greg: David Lynch: Beautiful Dark, Lanham, Maryland: Scarecrow Press 2008, S. 556; Shaw, Alan C.: »A Multi-Layered Analysis of David Lynch's ›Mulholland Drive‹« (2004), online unter www.mulholland-drive.net/analysis/analysis01.htm.

175 Lynch, David/McKenna, Kristine: Room to Dream, New York: Random House 2018, S. 365; vgl. auch Woods: Weirdsville USA, S. 203. Über die Entwicklung des Pilotfilms zu einem Kinofilm vgl. Buckland: A sad, bad traffic accident sowie Todd: Authorship and the Films of David Lynch, S. 136ff.; Lim: David Lynch, S. 144f.

176 Vgl. Friend: Creative Differences.

Plus dem Sender ABC den Film für sieben Millionen Dollar abkaufte. Le Studio Canal Plus finanzierte den Nachdreh, der den 125-minütigen Pilotfilm zu einem 147 Minuten langen Kinofilm, mit einem Budget von 14 Millionen, werden ließ.

David Lynch sprach sich dezidiert dagegen aus, dass der Pilotfilm in die Öffentlichkeit gelangt, so ist er auch als illegitime Kopie im Internet nur schwer zu finden, mit Ausnahme einzelner Szenen auf Youtube.[177] Im Kinofilm sind einige Szenen der Fernsehfassung nicht übernommen worden, beispielsweise wurden die Figur des Nachbarn Wilkins mit seinem Hund wie auch die Polizistenszenen gestrichen.[178] Andere Szenen sind nachgedreht worden. Dazu gehören alle Szenen mit Diane: das Erwachen, die Szenen im Apartment, die Rückblende am Set, die Fahrt in der Limousine und der Weg durch das Wäldchen, das Verlobungsdinner, der Mordauftrag im Diner sowie ihr Selbstmord. Zudem wurden auch die Liebesszene von Betty und Rita, die Verkleidungsszene sowie Szenen vom Anfang neu gedreht, darunter der Jitterbug Contest und die Fahrt der beiden Älteren in der Limousine.[179] Die im *Club Silencio* spielende Szene taucht im Drehbuch des TV-Pilotfilms nicht auf, wurde aber wohl schon für ein mögliches Ende der Pilotfolge gedreht.[180]

Die Herausforderung beim Nachdreh war, eine Lösung für die losen Enden der Erzählung zu finden. Lynch hat sich selbst dazu geäußert: »It was built primarily for a pilot, and a pilot has openings, but very few closings.«[181] An anderer Stelle ergänzt er: »In a pilot everything is open, and you set little paths in motion, but none of them go to a conclusion. So it's really the opposite of a feature film.«[182] Lynch entwickelte daraufhin eine Idee, die das Vorhandene zu einer in sich geschlossenen Erzählung machte: »The feature utilizes much of what had gone before, but seen from a dif-

177 Vgl. Lim: David Lynch, S. 149.

178 Ausführlich über die Unterschiede zwischen der ersten 125-minütigen Fassung von Lynch, der von ABC geforderten gekürzten 88-minütigen Fernsehfassung und dem 150-minütigen Kinofilm Buckland: A sad, bad traffic accident, S. 141f.

179 Der Nachdreh ist in SHOOTING MULHOLLAND DRIVE (Video-Upload 29.11.2020, R.: Didier Allouch, Cinematographers on cinematography) filmisch dokumentiert (online unter www.youtube.com/watch?v=t6S8ObwtgfQ). In einem Interview 2001 beschreibt Naomi Watts, sie habe 18 neue Drehbuchseiten für den Nachdreh bekommen: »The result was an extra eighteen pages of material that included the romantic relationship between Rita and Betty and the events that occurred after the blue box was opened.« (Vgl. Fuller: Naomi Watts Interview) Das Drehbuch des Pilotfilms endet mit der Verwandlung Ritas, drei im Kinofilm nicht übernommenen Szenen und einem letzten Bild von dem »Penner« hinter dem Winkie's (vgl. Nochimson: Mulholland Drive, S. 45).

180 Lim: David Lynch, S. 150f.

181 David Lynch – ON THE WAY TO MULHOLLAND DRIVE. (Video-Upload 2002, R.: David Dessites), online unter https://vimeo.com/52538470.

182 Divine, Christian: »Idea is Everything – David Lynch«, in: Creative Screenwriting (2015), online unter http://creativescreenwriting.com/idea-is-everything-david-lynch.

ferent angle.«[183] Die zentrale Idee, die den Zusammenhang stiftet, basiert offenbar auf der Entwicklung eines abschließenden dritten Akts und der Neueinführung der Figur Diane dazu ab (S. 200).

Szene 44: Die Liebesnacht – ein retardierendes Moment

In direkter Konsequenz von dem, was Betty eben im Spiegel gesehen und erlebt hat, liegt sie nun mit verträumtem Blick im Bett. Als Rita ihr eine gute Nacht wünschen kommt, immer noch mit der blonden Perücke, lädt Betty sie ein, anstatt wieder auf der Couch im Wohnzimmer bei ihr im Bett zu nächtigen. Daraufhin tritt Rita vor den Spiegel, zieht ihre Perücke ab, um dann das rote, sie verhüllende Handtuch fallen zu lassen und sich unbekleidet auf die zweite Betthälfte zu legen. Als die Kamera ihr zum Spiegel folgt, werden wie beiläufig einige Cowboyhüte in den Blick genommen (Abb. 135, S. 204; über den Zusammenhang von Bettys Begehren, dem Liebesleben und den Cowboy: S. 203). Gemeinsam im Bett liegend, entspinnt sich aus Ritas zärtlichem: »Thank you for everything«, verbunden mit einem Kuss auf die Stirn, eine von Betty herbeigeführte leidenschaftliche Liebesszene. Betty gesteht unvermittelt Rita ihre Liebe: »I am in love with you« (TC 01:41:30). Die Filmmusik mit dem Mulholland-Drive-Motiv überhöht und melodramatisiert den Moment.

Affektbilder

Die Liebesszene baut auf den Effekt von Affektbildern. Für den Begriff des Affekts existieren unterschiedliche Definitionen: Zunächst versteht man darunter ein intensives, relativ kurz andauerndes Gefühl. Affekte sind mit organischen und äußeren Ausdrucksbewegungen verbunden, wie zum Beispiel Lachen oder Weinen. In weitergefasster Definition gilt jede emotionale Regung als affektiver Prozess.[184] Der Spielfilm gehört zu einer der Kunst- und Kulturformen, bei der die Affekte und Gefühle der Rezipierenden wesentlicher Bestandteil sind. Man geht davon aus, dass der Wunsch ›zu fühlen‹ eine der Hauptmotivationen darstellt, sich Filme anzuschauen. Filme lenken Zuschauergefühle. Zu unterscheiden sei, so Jens Eder weiter, dabei »zwischen Fiktionsaffekten, die auf die erzählte Welt bezogen sind, und Artefaktaffekten, die auf die ästhetische Gestaltung bezogen sind«[185].

Lynch inszeniert die Liebesszene in MULHOLLAND DRIVE ›explizit‹, er setzt die Sinnlichkeit der weiblichen Körper für den voyeuristischen Zuschauerblick in

---

183 Zit. n. Barney, Richard A.: David Lynch: Interviews, Jackson: University Press of Mississippi 2009, S. 236.

184 Bergius, Rudolf: »Affekt« (Dorsch Lexikon der Psychologie 2016). online unter https://dorsch.hogrefe.com/stichwort/affekt#search=d13893a4f5349ddc4aa3a83cb0c595b9&offset=0.

185 Eder, Jens: »Affekt / Gefühl / Emotion und Film«, in: Lexikon der Filmbegriffe (12.10.2012), online unter https://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=651.

Szene, und er zielt auf die Anteilnahme der Zuschauenden an der Intimität der Situation. Die Kamera hält nah auf die Gesichter und Körper, es gibt Close-ups auf die Brüste beider Protagonistinnen. Weibliche Körper, egal ob nackt oder halbnackt, auszustellen, gilt als hegemoniale Darstellungsweise im vom ›männlichen Blick‹ dominierten Kino. Lynch erzeugt hier im Kontext eines Avantgardefilms Attraktions- und Affektbilder, die vermutlich auch von Belang sind bezüglich einer Breitenwirksamkeit des Films. Es sind Bilder, die das »Begehren nach dem Affekt«[186] adressieren, und sie sind eine Art Werbemaßnahme für einen so konzeptionellen Film. Selbst wenn man den Film beim Schauen inhaltlich nicht komplett versteht, kann man durch die Schauwerte ausreichend Gewinn aus der Betrachtung ziehen. Es gehört zur Konvention des klassischen Hollywoodkinos, dass die Darstellerinnen und Darsteller in ihrer Körperlichkeit dem Vergnügen einer fetischisierenden Schaulust Genüge leisten und erotisches Begehren erzeugen können. Dabei gelten hier andere Konventionen in Hinsicht auf ihre Attraktivität als für das Fernsehen, in dem traditionell durchschnittlicher wirkende Darsteller*innen vorkommen. Die beiden Hauptdarstellerinnen in MULHOLLAND DRIVE Naomi Watts und Lara Harring galten zum Zeitpunkt der Produktion nicht als Kandidatinnen für einen Kinofilm, sie galten als »zu unbekannt« und mit über 30 als »zu alt«. Aufgrund dessen, dass MULHOLLAND DRIVE als Fernsehserie geplant war, bekamen sie überhaupt eine Chance für die Hauptrollen.[187] Aus feministischer Sicht ist die Darstellungsweise der Liebesszene durchaus ambivalent, da es sich auch um eine Art der »Exploitation« handelt, also um die Sexualisierung, Fetischisierung und Ausbeutung des weiblichen Körpers – die zudem bei Lynch keine gleichberechtigte Entsprechung in der Darstellung der männlichen Figuren findet.[188] Für die Geschichte ist diese Darstellungsweise, auf den ersten Blick, nicht relevant, im Gegenteil, durch sie steigt die Erzählung aus ihrer raumzeitlichen Erzählung einen Moment lang aus, um den Körpern der Darstellerinnen in fetischisierender Form dem Blick und dem Begehren der Zuschauenden freizugeben. Auf den zweiten Blick aber handelt es sich hierbei allerdings um ein methodisches Verfahren der dramatischen Erkenntniserzeugung: Die Zuschauererfahrung des Affekts zeichnet die Bedeutung des Affekts im Bereich der Figurenerzählung nach. Wie in der Szene des Vorsprechens (Szene 38, S. 118), in der die Wirkungskraft der dramatisch-performativen Kunst zur Anschauung gebracht wurde, wird hier die Kraft des phantasmatischen Begehrens und des »Als-ob« des Fiktionalen vorgeführt und physisch nachvollziehbar gemacht (mehr dazu S. 157). Diese Macht der Fiktion ist ja jene Kraft, die für das Schicksal

---

186 Der Begriff ist einem Buchtitel von Marie Luise Angerer entlehnt: Das Begehren nach dem Affekt.

187 Vgl. Todd: Authorship and the Films of David Lynch, S. 144; Lim: David Lynch, S. 147.

188 Vgl. auch Murguía, Salvador Jimenez/Dymond, Erica Joan/Fennelly, Kristina: The Encyclopedia of Sexism in American Films, London: Rowman & Littlefield 2020, S. 242ff.

der Protagonistin (mit-)verantwortlich ist. So ist der Affekt der Zuschauenden deckungsgleich mit dem der Hauptfigur. Ein geradezu didaktisches Verfahren, denn MULHOLLAND DRIVE lässt uns sowohl intellektuell als auch dramatisch-affektiv nachvollziehen, worauf die Erzählung und ihre Prämisse basieren. Diese Szene gibt insofern ein gutes Beispiel für die Möglichkeiten massenkultureller dramatischer Kunstproduktion, die sich teilweise an die Konventionen und Normen hält, um auf einer zweiten Ebene diese zu befragen und kritisch zu verhandeln. Denn der Blick – so der Diskurs in MULHOLLAND DRIVE –, den die Protagonistin auf sich selbst wirft und der zur Verkennung führt, ist unter erheblicher Beteiligung von Hollywood kulturell erzeugt.

Auf der ersten Ebene sehen wir eine lesbische Liebe – deren Attraktion für den in der globalen Filmkultur dominierenden männlich-heterosexuellen Blick ›ausgebeutet‹ wird. (Was aber nicht ausschließt, dass sie für eine lesbische Perspektive ›funktioniert‹; dazu Heather Love in ihrem Essay *Spectacular Failure: The Figure of the Lesbian in Mulholland Drive* [2004].)[189] Auf der zweiten Bedeutungsebene aber, vermittelt über die implizite Dramaturgie, handelt es sich um die Darstellung einer verkennenden, narzisstischen Selbstliebe einer Schauspielerin zu ihrem eigenen Abbild, ihrem Ideal-Ich. In explizit dramaturgischer Hinsicht übernimmt die Liebesszene zudem die Funktion des »retardierenden Moments«. Der dramaturgische Begriff bezeichnet eine Situation, die vermuten lässt, dass es dem oder der Protagonist*in doch noch gelingen könnte, ihr oder sein Ziel zu erreichen.[190] Das retardierende Moment wird auch als »Moment der letzten Spannung« bezeichnet.[191] Im Bau eines Dramas mit fünf Akten befindet es sich, nach Gustav Freytag, im vierten Akt. Im Dreiaktmodell ist es demnach Ende des zweiten oder Anfang des dritten Akts zu verorten, im 8-Sequenzen-Modell in der sechsten oder siebten Sequenz. Im symmetrisch konstruierten MULHOLLAND DRIVE schließt sich in dieser Liebesszene der ebenfalls im Schlafzimmer begonnene Handlungsbogen (mit Szene 15, S. 98). Als retardierendes Moment kann man hier ein letztes Mal auf einen guten Ausgang des Dramas hoffen. Dieser gute Ausgang bestünde darin, Rita vor allen Gefahren gerettet zu haben und harmonische Verhältnisse für die Hauptfigur herzustellen – so wie in der Liebesszene dargestellt. Den Grundsätzen der Tragödie folgend, verkehrt sich dieses Glück allerdings in der nun folgenden Handlung in Unglück.

189 Vgl. auch Bradbury-Rance, Clara: Lesbian Cinema after Queer Theory, Edinburgh: University Press 2019, S. 16ff.

190 Stutterheim: Handbuch Angewandter Dramaturgie, S. 142f.

191 »Im vierten Akt […] mobilisieren die sich antagonistisch gegenüberstehenden Figuren alle ihnen zur Verfügung stehenden Kräfte und Möglichkeiten, um die bevorstehende Konfrontation den eigenen Interessen entsprechend zu führen und zu beenden. Im ›Moment der letzten Spannung‹ scheint die Lösung des Konflikts noch nicht absehbar zu sein. Beide Konfliktparteien können so dargestellt werden, als könnten sie die letzte, nun unmittelbar bevorstehende Konfrontation für sich entscheiden.« (Ebd., S. 140)

Ein Schlüsselbild: Rita = Betty

Die Liebesnacht wird ›klassisch‹ durch Auslassung erzählt: Die Szene endet beim Küssen und Streicheln, dann wird in eine spätere Vertrautheit des Händchenhaltens überblendet. Das Dazwischen wird im Off der Erzählung belassen. Die Kamera schwenkt von den Händen hoch zu den Gesichtern der beiden schlafenden Frauen, die sie nun in einer sehr speziellen Einstellung porträtiert: Im Handlungszusammenhang erzählt diese Naheinstellung zunächst von der Nähe und Innigkeit zwischen beiden. Das Doppelporträt ist aber wie ein Gemälde gestaltet: mit langer Brennweite gefilmt, kontrastlos, ohne harte Kanten, sodass es zweidimensional flächig erscheint. Bettys Gesicht wird frontal gezeigt, während Rita im Profil vorgelagert ist, sodass sich die Gesichter überschneiden und zu einem einzigen Gesicht vervollständigen (Abb. 70). In dieser Ikonografie verbirgt sich ein weiterer impliziter Hinweis auf die Identität der unbekannten Frau: Das geteilte Gesicht beziehungsweise »die Collage zweier Gesichtshälften« lässt beide Identitäten zu einer werden.[192] Überdies ist in diesem Porträt ein Aspekt von Polyperspektivität enthalten, vergleichbar mit einer Kippfigur: Ein Gesicht zeigt sich aus unterschiedlichen Perspektiven als ›die zwei Gesichter einer Person‹. – Rita ist hier Betty selbst, und bei der Liebesnacht handelt es sich um eine mit einem Phantasma.

Historische Vorläufer für dieserart polyperspektivische Darstellung findet man in der Malerei – zum Beispiel in den Porträts von Picasso wie *Dora Maar* (1937) oder das *Portrait einer Sitzenden Frau* (1960).[193] Aber auch in der Ikonografie des Kinos ist das Motiv von sich überlagernden Gesichtern ein etabliertes Motiv, mit dem von sich überlagernden Identitäten erzählt wird. So findet man beispielsweise in PERSONA (SWE 1966, R.: Ingmar Bergman) oder auch in THE TALENTED MR. RIPLEY/DER TALENTIERTE MR. RIPLEY (USA 1999, R.: Anthony Minghella) ein solches Bild mit einer ähnlichen, Identitätsfragen verhandelnden Erzählabsicht (Abb. 71 und 72).[194]

---

192 Jacques Aumont in Bezug auf PERSONA in Der porträtierte Mensch« (in: montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation 13 [2004], H. 1, S. 12–49, hier S. 46). Jennifer M. Barker stellt bei dieser Einstellung in MULHOLLAND DRIVE den visuellen Aspekt eines ›geteilten Mundes‹ in den Vordergrund: »Betty and Rita converge, twisting turbulently into and around one another, visually, emotionally, and narratively speaking. That convergence of identities echoes and is expressed as a convergence of the senses: in this shot, vision, hearing and touch mingle in a single act of perception and expression.« (»Out of Sync, out of Sight: Synaesthesia and Film Spectacle«, in: Paragraph vom 31.02.2008, S. 236–251, hier S. 239)

193 Giannopoulou: Mulholland Drive and Cinematic Reflexivity, S. 64.

194 In PERSONA wird ein ähnliches Sujet berührt wie in MULHOLLAND DRIVE, insofern die eine Hauptfigur eine Schauspielerin ist und im Topos des Schauspielens ist das Thema der wechselnden Identität strukturell eingeschrieben. In DER TALENTIERTE MR. RIPLEY kündigt das Motiv in einer der in mehrere Teile aufgeteilten Planszene des Films an, dass der Protagonist die Identität seines späteren Opfers übernehmen wird.

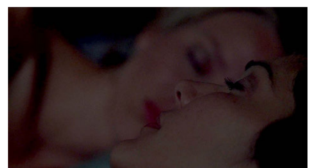
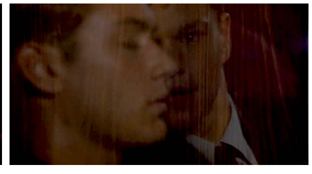
  

Abb. 70, 71 und 72: die Ikonografie sich überlagernder Figuren und Identitäten: MULHOLLAND DRIVE *(TC 01:42:10);* PERSONA; DER TALENTIERTE MR. RIPLEY[195]

Darüber hinaus verweist das Bild auf eine weitere Darstellungskonvention in der europäischen Malerei der Neuzeit. Im klassischen, mit dem Bürgertum aufkommenden Porträt stehen die Dinge im Bildhintergrund in Beziehung zum porträtierten Menschen.[196] Auch in der Filmgestaltung wird diese Ausdrucksmöglichkeit genutzt, wobei hier der Hintergrund nicht nur genutzt wird, um den sozialen Status oder die Lebensumstände der abgebildeten Person zum Ausdruck zu bringen, sondern auch um beispielsweise einen inneren, psychischen Zustand zu veräußerlichen, um die Beziehung der Figur zu Anderem oder Anderen darzustellen oder um diese auktorial zu kommentieren.

So lässt sich aus diesem Porträt nicht nur herausdeuten, dass es sich hier eigentlich um nur eine Person handelt, sondern es gibt auch Aufschluss über das Verhältnis dieser einen Figur zu ›ihrem anderen Anteil‹. In der ersten Einstellung, in der die Schärfe noch vorne auf Rita liegt, hat Ritas Profilporträt Ähnlichkeit mit einem »Schattenriss«. Das Schattenrissporträt diente im 18. und 19. Jahrhundert als Erinnerungsbild von Abwesenden.[197] Im Bildvordergrund, vor Bettys Frontalansicht, steht das Profilporträt von Rita in sinnhafter Artverwandtschaft zum »Erinnerungsbild« als eine Version eines inneren Vorstellungsbildes. Rita existiert demnach in der Vorstellung von Betty. Hierin manifestiert sich nebenbei eine weitere lose Referenz zur Bildsprache des Kinos, auf die in MULHOLLAND DRIVE auch an anderer Stelle hingewiesen wird, der zu VERTIGO.

195 Eine Sammlung weiterer Bildbeispiele findet man in diesem Blog/Listeneintrag: ›Severin Severin‹: »Juxtaposed Faces«, online unter www.listal.com/list/transposed-faces (21.11.2012).

196 Schwartz, Peter J.: »The Void at the Center of Things. Figures of Identity in Michael Haneke's Glaciation Trilogy«, in: Roy Grundmann (Hg.): A Companion to Michael Haneke, Wiley-Blackwell 2010, S. 337–353, hier S. 340.

197 Vgl. Stoichiță: Der Pygmalion-Effekt, S. 194.



Abb. 73: Das Bild einer wiederkehrenden Toten in VERTIGO

Die Stimme, die Rita ruft

Beide schlafen fest, als Rita plötzlich zu sprechen beginnt beziehungsweise es aus ihr heraus oder durch sie hindurch spricht: »Silencio. No hay banda« (TC 01:42:17). Diese Stimme sendet eine Botschaft, die von den Figuren unhinterfragt angenommen wird und ihnen den Auftrag gibt, sich sofort auf den Weg zu eben jenem *Club Silencio* zu machen. Im Erzählkosmos von Lynch (wie auch schon in TWIN PEAKS) haben innere Stimmen, die aus einem Traum oder einem Gefühl heraus sprechen und Anordnungen geben, gleiche Geltung wie externe Instanzen. Diese innere Stimme entspricht einem Requisit oder einer Botschaft, über das oder die einer Figur in einem analytischen Drama eine neue Erkenntnis vermittelt wird, die zu einer neuen Handlung führt.

In jenem Moment, in dem Rita im Schlaf spricht oder etwas durch sie hindurch spricht, ist auch impliziert, dass sie ein Wesen ist, das selbst eigentlich keine Stimme hat, sondern – wie das körperlose Echo im Narzissmythos – nur Worte von anderen wiederholen kann. Damit wird das Motiv der Gilda wiederaufgegriffen, deren Existenz als Starimago und Phantasma auf einer artifiziellen Konstruktion von Bild und fremder Stimme beruht (vgl. S. 97). David Lynch stellt in der Club-Silencio-Szene auf allegorisch erzählte Weise die Konstruktion des medialen Phantasmas und seiner Dekonstruktion dar. Es wird damit als eine das »Als-ob« der Fiktion beziehungsweise die »Suspension of Disbelief« (die willentliche Aussetzung der Ungläu-

bigkeit) umkreisende philosophische Frage verhandelt.[198] Die Club-Silencio-Szene ist somit der dramaturgische Integrationspunkt des Films, durch den auf den latenten Sinnzusammenhang und die verdeckte Grundkonzeption der Erzählung gewiesen wird. Auf der Ebene der expliziten Figurendramaturgie erlebt die Protagonistin in dieser Szene ihre Anagnorisis, die »Erkennung«: Betty macht eine Erfahrung, die ihre Peripetie, ihre »Handlungsumkehr«, vorbereitet.

Szene 45: Fahrt durch die nächtliche Geisterstadt

Dass die Club-Silencio-Sequenz aus dem Schlaf der beiden Frauen heraus eingeleitet wird, lässt sie wie einen Traum erscheinen beziehungsweise – da es sich bei der Welt von Betty schon um eine Art Traum handelt – um einen Traum im Traum. Lynch schichtet und verschachtelt hier die Welten einmal mehr ineinander, wie er das später in INLAND EMPIRE noch komplexer getan hat. Kurze Überblendungen, wie man es aus der Jitterbug-Szene kennt, irritieren beziehungsweise markieren die interne Fokalisierung der Fahrt zum Club. Hinzu kommt eine neue Kameraästhetik, die den Trip als eine Art Alptraum erscheinen lässt. Als Betty und Rita in ein Taxi steigen, wirkt die wackelige Kamera wie von einem fremden Wesen geführt, welches die beiden ins Visier genommen hat. Zudem wird die Welt durch einen Licht brechenden 4-Point-Starfilter verfremdet und als irreal in Szene gesetzt. Die beiden Frauen wirken durch die blonde Perücke von Rita wie ein merkwürdiges Zwillingspaar. Sie sitzen ängstlich, eng aneinandergelehnt, auf der Rückbank. Das Unbehagen der Figuren ist implizit motiviert: Sie bekommen hier sprichwörtlich die dunkle Seite Hollywoods zu sehen und ihren Gegner zu spüren. Es ist das nächtliche Los Angeles Downtown, das zugleich Ort jener Geldmacht ist, deren Intrige für das Schicksal der Protagonistin verantwortlich ist (vgl. S. 168).[199] Diese Mächte sind verantwortlich dafür, dass Rita in der Limousine überfallen werden sollte, und sie sind verantwortlich für die Trennung von Diane von der begehrten Rolle. Und dieses im Hintergrund liegende Autor*innenwissen drückt sich implizit in der Gestaltung der Atmosphäre sowie der Figuren aus.

Auf dem leeren Parkplatz vor dem *Club Silencio* wartet bereits die Kamera und nimmt das Taxi in Empfang. Der Ort wirkt irreal: Wind schiebt Kartons und Papiere wie Tumbleweeds über den Platz. Als die beiden Frauen aussteigen, fährt die Kamera im Zeitraffer auf sie zu – wie in einem Horrorfilm, eine böse fremde Macht

198 Die Begriffe »Suspension of disbelief« oder »Willing suspension of disbelief« gehen zurück auf ein 1817 veröffentlichtes Essay von Samuel Taylor Coleridge: »Biographia Literaria«, in: Project Gutenberg (2013), online unter www.gutenberg.org/files/6081/6081-h/6081-h.htm.

199 Zu sehen ist hier kurz das Hochhaus der US-Bank. Richard Martin schreibt im Zusammenhang mit der im Film repräsentierten Architektur: The sykscrapers »eptomize the triumph of the financial sector« (The Architecture of David Lynch, S. 56).

repräsentierend. Die beiden verschwinden im Eingang des *Club Silencio*, und die Kamera landet auf einer blau-weißen Stellwand hinter der Eingangstür, deren Struktur dem später gezeigten Inneren des blauen Kästchens ähnelt (Abb. 74 und 75). Die Kamera weiß hier demnach mehr – nicht nur, dass die beiden hier ankommen werden, sondern auch, was sie hier erwartet: eine Begegnung mit dem »Realen«. Die Tür zum Club markiert den Anfang dieser Episode und das Kästchen das Ende.[200]



Abb. 74: der Eingang des Club Silencio (TC 01:44:53); Abb. 75: … und der ›Ausgang‹ (TC 01:55:10)

Szene 46: im *Club Silencio* – Integrationspunkt (Teil I)

> I like to go into a theater, see those curtains open, and feel the lights going down. And go into a world and have an experience, knowing as little as I possibly can.
> *David Lynch*[201]

Betty und Rita betreten einen Theatersaal, in dem ein gutes Dutzend Zuschauende verstreut in den Reihen sitzen. Das Theater ist traditionell ausgestattet, mit roter Bestuhlung, einer mittelgroßen Bühne und einem roten Theatervorhang. Simon Rothöhler beschreibt, dass die beiden vom *Club Silencio* »förmlich kinetisch eingesogen« werden. Auditiv werde der Moment von einem »kultivierten Industrial-Rauschen« betont, wie es Lynchs »aurales Signet« (Michael Palm) sei.[202]

200 Simon Rothöhler bezieht sich hier u.a. auf Michael Palm: »›It's all recorded; it's all a tape: It is an Illusion‹«, in: Gertrud Koch/Christiane Voss (Hg.), … kraft der Illusion, München 2006, S. 139–156, hier S. 151.

201 Miller, Prairie: »Interview with David Lynch«, in: NY Rock 10 (2001), online unter www.lynchnet.com/mdrive/nyrock.html.

202 Bei diesem Kinotheater handelt es sich bezeichnenderweise um das 1927 eröffnete Tower Theater auf dem Broadway in Los Angeles: Es war eines der ersten Kinos, in denen in den USA

Auf der Bühne beginnt ein Magier (Richard Green) mit seiner Performance – als ob er nur auf die beiden neuen Zuschauerinnen gewartet hätte. Direkt erklärt sich nun die Herkunft der von Rita im Schlaf gesprochenen Worte, sie stammen von diesem Magier: »No hay banda. There is no band«. Er wiederholt die Botschaft auf französisch, und spricht weiter: »This is all … a tape recording. No hay banda! And yet we hear a band!« (TC 01:45:10) Der Magier dirigiert daraufhin mit seinem ›Zauberstab‹ einzelne Instrumente, die zwar dezidiert als von einer Aufzeichnung kommend offenbart sind (»it's all recorded«), aber dennoch wie von Geisterhand auf ihn zu reagieren scheinen.

Auf der Ebene der Handlung werden die Instrumente auf wundersame Weise von ihm hervorgezaubert. So werden sie Teil der diegetischen Musik, die im Theaterraum verortet und für die Figuren zu hören ist. Zugleich vermischen sich die Instrumente mit der extradiegetischen Filmmusik, die von Beginn der Szene an über dem Geschehen lag, welche die Figuren nicht hören, die sich also ausschließlich an die Wahrnehmung der Zuschauenden adressiert. Lynch spielt hier mit einer Vermengung von diegetischer Handlungsmusik und extradiegetischer Filmmusik – wie er das auch in der TWIN PEAKS-Pilotfolge bereits gemacht hat, in der die Figur Audrey zu einer aus dem Off kommenden Filmmusik tanzt.

Die Zeremonie des Magiers adressiert sich so nur einerseits an die Figuren, die hier einem Verstehensprozess über das Wesen der theatralen Illusion ausgesetzt werden. Zum überwiegenden Teil wird hier ein sich an die Wahrnehmung der Zuschauenden adressierendes, selbstreflexives Lehrstück über das artifizielle Wesen der akustischen Filmfiktion inszeniert. Wir nehmen von Anfang an hin, dass wir die Stimme des Magiers ohne Raumklang hören, dass er also dicht an der Figur abgenommen wurde. Erst als die Figur an das Mikrofon tritt und sich der Ton räumlich verändert, taucht die Frage auf, welcher Ton eigentlich zuvor zu hören war – jedenfalls ein anderer als für die Figuren im Raum.[203]

Acousmêtre, Vocozentrismus, Synchrese

Die Frage nach dem Ton und seiner Rolle im Film, für die sich Lynch interessiert und mit der er sich hier intensiv beschäftigt, lassen es sinnvoll erscheinen, einige von Michel Chion entwickelte Begriffe im Zusammenhang mit der Club-Silencio-Szene darzulegen. Dazu gehören: »Acousmêtre«, »Vocozentrismus« und »Synchrese«. Der Begriff der Akusmatik stammt aus der Musiktheorie, woher Michel Chion ihn in

---

Tonfilme gezeigt wurden, vgl. Scheibel: »A Fallen Star Over ›Mulholland Drive‹; auch Martin: The Architecture of David Lynch, S. 60.

203 Für eine ausführliche Beschreibung der Szene unter Aspekten ihrer Tongestaltung vgl. auch Miklitsch, Robert: »Real Fantasies: Connie Stevens, Silencio, and Other Sonic Phenomena in ›Mulholland Drive‹«, in: Jay Bec/Tony Grajeda (Hg.): Lowering the Boom. Critical Studies in Film Sound, Urban/Chicago: University of Illinois Press 2008, S. 233–248.

seine Tontheorie des Films als Acousmêtre übertragen hat. Der Musique-Concrète-Komponist und Theoretiker Pierre Schaeffer bezeichnete mit dem Begriff Akusmatik Musik und Geräusche, die man keinem Instrument oder anderen Quellen zuordnen kann, wie in Formen der elektronisch erzeugten Musik.[204] Michel Chion übernimmt den Begriff, um damit eine nicht konkret zu verortende Stimme im Film zu bezeichnen sowie auch eine allwissende, aus dem Off sprechende Erzählstimme.

Das Acousmêtre wird in MULHOLLAND DRIVE gleich mehrfach zum Thema, explizit thematisiert wird dies im Auftritt von Rebekah Del Rio, implizit auch in der Castingszene (Nr. 38), in der zu Playback gesungen wird. Aber auch die Filmmusik übernimmt eine vergleichbare Funktion, insofern man sie als eine ›musikalische Stimme‹ auffasst. Damit, dass sie als extradiegetische Filmmusik und epische Instanz eingesetzt ist (zur Filmmusik, S. 67), hat sie einen vergleichbaren Status wie eine allwissende Erzählstimme. Auch sie kommt von keinem spezifischen Ort und liegt kommentierend über dem Handlungsgeschehen.

Um die Dominanz der Stimme im Film über alle anderen klanglichen Objekte zu kennzeichnen, schlägt Michel Chion den Begriff »Vococentrism« vor.[205] Die Elemente der Tonsphäre im Film seien hierarchisch gegliedert, dabei stehe die Stimme stets im Vordergrund. Im Film gäbe es nicht nur einfach Klänge, »so wie sie sind«, sondern, so Chion: »Es gibt die Stimme und die übrigen Klänge. Anders gesagt, ganz gleich um welches klangliche Amalgam es sich handelt, die Anwesenheit einer menschlichen Stimme hierarchisiert die Wahrnehmung und macht sich zu ihrem Zentrum.«[206] Für die Tonmischung gilt daher ein an der Stimme orientiertes Mischverhältnis.[207] In der Tongestaltung manifestiert sich so ein ähnlicher Anthropozentrismus wie in der Bildgestaltung.

Hitchcock erwähnt, dass eine Einstellung im Spielfilm grundsätzlich durch die Position des menschlichen Gesichts bestimmt sei.[208] Dementsprechend orientieren sich die Bezeichnungen der Einstellungsgrößen: Groß, Nahe, Halbnahe, Halbtotale

---

204 Schaeffer, Pierre: Treatise on Musical Objects. An Essay across Disciplines, Oakland: University of California Press 2017, S. 64f. Vgl. auch Bayles Definition der »acousmatique musique« in »L'image de son / Klangbilder«, in: Imke Misch/Christoph von Blumröder (Hg.), Komposition und Musikwissenschaft im Dialog IV, 2000–2003, Köln: LIT 2000, S. 189. Heute wird ein Synthesizer allerdings auch als Instrument aufgefasst.

205 Chion, Michel: The Voice in Cinema, New York u.a.: Columbia University Press 1999, S. 6.

206 Chion, hier die deutsche Übersetzung zit. n. Aumont: Der porträtierte Mensch, S. 27.

207 Für Kinofilme gelten andere Bedingungen als für Fernsehfilme. Für das Kino wird der Filmton üblicherweise in räumlich wirkenden 5.1.-Kanal-Ton gemischt. Filme im Fernsehen oder Internet werden aber meistens in Stereo abgehört, daher müssen zwei Mischungen (oder zumindest ein »Downmix« der 5.1.-Version) angefertigt werden. Wird dies nicht gemacht, kann eine Tonmischung unausgewogen bzw. können unterschiedliche Tonspuren zu laut oder zu leise wirken.

208 Hitchcock zit. n. Chion: The Voice in Cinema, S. 6; vgl. auch Aumont: Der porträtierte Mensch, S. 16.

und Totale an der menschlichen Gestalt und vor allem dem Gesicht.[209] Das Gesicht stehe, so Jacques Aumont, wiederum zwangsläufig mit der Stimme in Verbindung. Gesicht und Stimme stünden im Zentrum der filmischen Darstellung, und darin manifestiere sich die Subjektzentriertheit des Films als »Verherrlichung des Subjekts« in ihm.[210]

Die Besonderheit dabei ist, und das wird in der Club-Silencio-Szene spielerisch exemplifiziert, dass es keinerlei Beweise gibt, dass eine Stimme zum Originalton gehört, also der im Bild sichtbaren Person zugehörig ist. Man kann sich nicht sicher sein, ob diejenige Person, die spricht, und diejenige, die man hört, wirklich ein und dieselbe sind, »nichts wird im Film jemals das Stimmbild mit dem Körperbild verbinden, es sei denn ein Akt des Glaubens«.[211] Beim Film werden Bild und Ton voneinander getrennt aufgenommen und wieder zusammengefügt. Aumont schreibt weiter, dass das »gewöhnliche Kino« das Bild des Körpers, und somit des Gesichts, von dem der Stimme abtrenne, um sie anschließend »mit mehr oder weniger List und Geschicklichkeit wieder zu einem mehr oder weniger ungestalten Ganzen zusammenzukleben«.[212] Es müssten unterschiedliche Anstrengungen unternommen werden, um den Eindruck zu erzeugen, dass beides organisch in Verbindung miteinander steht.

Dass diese Montage von Bild, Stimme und anderen klanglichen Elementen in der Wahrnehmung auf Akzeptanz stößt, basiert wiederum auf einem Prozess, den Michel Chion mit dem Begriff der »Synchrese« zu greifen versucht. Synchrese bezeichnet den Verschmelzungsprozess, »der bei gleichzeitiger Darbietung eines akustischen und eines visuellen Reizes stattfindet, die mental fusioniert werden und zur Vorstellung eines wesenhaften Zusammenhangs des Gesehenen und Gehörten führt.«[213] Wenn der Trompeter (Conte Candoli) aus dem Vorhang hervortritt, man sieht und hört, dass er Trompete spielt, gehen Rezipierende davon aus, dass beides zusammengehört. Als der Musiker vom Instrument ablässt und die Trompete weiter zu hören ist, wird uns der als Selbstverständlichkeit empfundene Zusammenhang als artifiziell konstruiert vorgeführt. David Lynch stellt damit die

---

209 Bender, Theo/Wulff, Hans Jürgen: »Einstellungsgrößen«, Lexikon der Filmbegriffe (22.3.2022), online unter https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/e:einstellungsgroen-402. Über weitere Aspekte der Kameraarbeit vgl. Bordwell, David/Thompson, Kristin: Film Art. An Introduction, New York: McGraw-Hill 1997

210 Aumont: Der porträtierte Mensch, S. 27 und 34.

211 Ebd., S. 28 und 29.

212 Ebd., S. 28.

213 Amann, Caroline: »Synchrese«, in: Lexikon der Filmbegriffe (28.10.2012), online unter https://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=5279. – Jacques Tati hat mit den Möglichkeiten der Synchronisation in seinen Filmen künstlerisch experimentiert und Geräusche auf originelle, dabei aber stets als ›fremd‹ identifizierbare Weise ersetzt, z.B. in Les Vacances de Monsieur Hulot/ Die Ferien des Monsieur Hulot (F 1953; R.: Jacques Tati).

Magie der Synchrese und des Kinos aus und dekonstruiert sie zugleich. Dabei wirkt es wie ein ironischer Kommentar, dass er diese Magie in einer anachronistisch wirkenden Show mit Magier und Zaubersprüchen präsentiert.

Die Magie als technisches Theater ist eine kulturelle Praktik, deren Traditionen und kulturelle Funktionen Ende des 19. Jahrhunderts vom Kino übernommen worden sind. Lynch aktiviert sie hier, um daran mit aufklärerischem Gestus ihre Funktionsweise, aber auch ihre magische Wirkung vorzuführen. Denn obwohl die Zuschauenden wissen, dass die Kinoerfahrung technisch konstruiert ist, tut dieses Wissen der emotionalen Wirkung keinen Abbruch (vgl. S. 157).

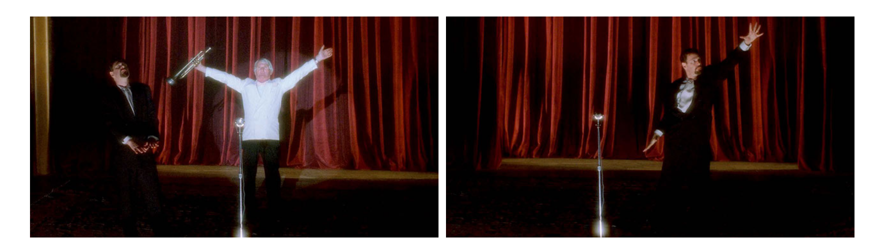


Abb. 76: der Trompeter (TC 01:46:28); Abb. 77: Der Magier zaubert Trompetensounds hervor (TC 01:46:52)

»It is an illusion!« – Bettys Erschütterung

Betty und Rita sitzen von der flamboyanten Performance des Magiers gebannt im Zuschauerraum und halten sich an den Händen. In dem Moment, als der Magier darauf hinweist: »It is an illusion!« (TC 01:47:05), senken Betty und Rita kurz nachdenklich den Blick. Etwas an der Aussage scheint ihnen vertraut oder etwas mit ihnen zu tun zu haben. Genaugenommen wirkt auch hier wieder die mit Ironie und Humor geführte Inszenierungsintrige in die konkrete Ästhetik. Der ersten Aufmerksamkeit des Zuschauens entgeht womöglich der subtil gespielte Moment, aber in der verdeckten Logik der Figurendramaturgie ist es kohärent: »It is an illusion!« nimmt implizit vorweg, was ›des Rätsels Lösung‹ ist. Nicht nur bei diesem Spektakel, dem Film Mulholland Drive selbst, sondern auch bei den Figuren innerhalb des Films handelt es sich ja um nichts anderes als ›Illusionen‹.

Zunächst setzt der Magier seine Show fort und ›zaubert‹ etwas Neues hervor: eine Art Gewitterblitzlicht mit Donner. Dieses blaue flackernde Licht hat direkte Auswirkungen auf Betty; es bringt sie zur ›Erschütterung‹. Lynch, der seine ästhetischen Gestaltungsideen in Mulholland Drive zum Großteil aus einer Übersetzung und Übertragung von Sprachmetaphern und Symbolen ins Visuelle bezieht (vgl. S. 48), nutzt auch hier die symbolische Aktivierung der Farbe Blau (S. 108) und

die emotionale Bewegtheit der Figur zur Veräußerlichung eines inneren Prozesses. Diese Szene ist überhaupt durch und mit Sprachmetaphern konzeptioniert – ›emotional motion‹ und ›light of knowledge‹ – die in Aktion und somit in Bilder rücküberführt sind. In dieser Reversion von Sprachbildern bringt die Szene die innere Erschütterung der zuschauenden Figur sowohl bei einer ästhetischen Erfahrung als auch einer sich anbahnenden Erkenntnis zum performativen Ausdruck. – Das Motiv der »Erkenntnis« reflektiert sich auch in den blauen Haaren der Zuschauerin, die in der Loge über der Bühne sitzt und ins Bild genommen wird, als der Magier das blaue Licht erzeugt. (Zur ›aktiven Zuschauerin‹, vgl. S. 247.)





Abb. 78: Der Magier zaubert Blitz und Donner (TC 01:47:16); Abb. 79: Bettys Erschütterung (TC 01:47:25)

Über die Gestaltung werden zudem zwei Ereignisse des Films in Analogie gesetzt: Nicht nur das blaue Licht, sondern vor allem der metallische Donnersound evozieren den Autounfall, aus dessen Trümmern und Rauchschaden »Rita« auferstanden ist (vgl. S. 72). In motivischer Analogie zu diesem Ereignis verschwindet nun der Magier in Rauch (›went up in smoke‹), und wieder erscheint eine Frau: Rebekah Del Rio wird gleich nach dem Rauch, aus ›dem roten Vorhang der Illusionen‹ kommend, die Bühne betreten.

Der rote Vorhang

> It's so magical – I don't know why – to go into a theater and have the lights go down. It's very quiet, and then the curtain starts to open. Maybe they're red. And you go into a world.
> *David Lynch*[214]

Der Vorhang ist »Signifikant des Theaters« und des Theatralischen.[215] In der Kinovorführung hat er sich bis heute als Eröffnungs- und Schlussritual erhalten und weist auf die Genealogie des Kinos, die zu einem Teil auf das Theater zurückgeht. Im klassischen Theater ist der Vorhang »das grundlegende Mittel der theaterspezifischen ›Konstruktion‹ einer Geschichte; er gibt der dramatischen Erzählung ihr fundamentales Gerüst.«[216] Laut Slavoj Žižek zeigt er an, dass die Theaterzeit nicht mit der wirklichen Zeit zusammenfällt. Das Fallen des Vorhangs ließe die Figuren »einfrieren« beziehungsweise »versteinern«, ihre Zeit werde angehalten, sobald »der Vorhang in das Blickfeld hineinschneidet«.[217] Žižek weiter:

> Das Fallen des Vorhangs bedeutet jedoch nicht nur die Suspension der Theaterzeit, sondern auch ihre Verdichtung. Dramen sind in der Regel so konstruiert, daß der Schnitt zwischen zwei Aufzügen eine bestimmte Zeitspanne impliziert. [...] Im klassischen Theater ist der Vorhang sozusagen die ›transzendentale' Bedingung der Fiktion.[218]

Vor allem in TWIN PEAKS I–III – vom »Red Room« über das Bordell bis zum Totenreich – aber auch in LOST HIGHWAY etabliert Lynch den roten Vorhang als Signifikant, der auf diese transzendentale Bedingung der Fiktion sowie der Imagination verweist. In LOST HIGHWAY deutet der Vorhang auf die imaginären Bedingungen der Beziehungen der Figuren untereinander: Der Vorhang macht aus dem Schlafzimmer von Fred und René einen »Schauplatz«, in dem sich das phantasmatische, männliche Begehren Freds manifestiert. Nach Lacan ist der »Schauplatz« ein imaginäres Theater, in welchem das Subjekt sein Phantasma ausleben kann.[219]

---

214 Lynch, David: Catching the Big Fish: Meditation, Consciousness, and Creativity, New York: Tarcher 2006, S. 15.

215 Vgl. Žižek 2002, S. 72f. Zur Geschichte des Theatervorhangs vgl. Radke-Stegh, Marlis: Der Theatervorhang: Ursprung, Geschichte, Funktion, Meisenheim am Glan: Hain 1978.

216 Ebd., S. 75. Gustav Freytag weist darauf hin, dass der Vorhang als »tiefer Schnitt in den Zusammenhang« wesentlichen Einfluss auf den Bau des 5-Akt-Dramas genommen hat (Die Technik des Dramas, S. 153f.).

217 Žižek: Alfred Hitchcock oder Die Form und ihre geschichtliche Vermittlung, S. 73.

218 Ebd.

219 Evans: Wörterbuch der Lacanschen Psychoanalyse, S. 236.

In Mulholland Drive wiederum taucht der rote Vorhang im *Club Silencio* auf, zunächst als Fläche, vor dem sich das Bühnengeschehen abspielt; er wird dabei als Objekt und Insignie des Theatralen deutlich in Szene gesetzt. Vor allem aber ist es seine Farbe, die Lynch symbolisch aktiviert und für die Dramaturgie produktiv macht. Das mit dem Theatervorhang assoziierte und symbolisch aufgeladene Rot verselbstständigt sich innerhalb der impliziten Dramaturgie als Symbol für das Theatrale und das Rollenspiel, für Illusion, Immersion und Imagination.



Abb. 80: der rote Vorhang (TC 01:48:17); Abb. 81: ›Das Bett der Illusionen‹ (TC 00:02:06)

Die Bedeutung der Farbe Rot

> Fast immer geht die Farbe Rot weit über das Visuelle und das Motivische hinaus, sie strahlt aus den (Un-)Tiefen der Geschichte und führt ihr eigenes Regiment.
> *Susanne Marschall*[220]

Rot besitzt in vielen Gesellschaften eine starke Symbolkraft. Es ist, wie Blau, eine Primärfarbe, der im Filmischen aber eine besondere Attraktion und gute Sichtbarkeit zuzukommen scheint; Derek Jarman hat die Farbe in diesem Sinne als »territorial« bezeichnet.[221] Eine universelle Regel über die Bedeutung der Farbe Rot kann man dabei nicht aufstellen, denn sie ist in verschiedenen Kulturen und oft sogar in ein und derselben Kultur unterschiedlich konnotiert.[222] Die Farbe ist allerdings in vielen Kulturen ein Medium in der sozialen Praxis, das markiert, dass ein Subjekt handlungsfähig oder mit Macht und Wissen ausgestattet ist.[223] In christlichen

220 Marschall, Susanne: Farbe im Kino, Marburg: Schüren 2009, S. 44.

221 Zit. n. Koenen, Gerd: Die Farbe Rot. Ursprünge und Geschichte des Kommunismus, München: Beck 2017, S.13.

222 Gröning, Karl: Geschmückte Haut: Eine Kulturgeschichte der Körperkunst, München: Frederking & Thaler 1997, S. 114.

223 Schmid/Brust: Rot, S. 12f.

Traditionen verstand man sie als Sinnbild für Liebe, Kraft und Feuer.[224] Ihre assoziativen Bedeutungen reichen in unterschiedlichen Zeiten und Kulturen von Liebe, Leidenschaft, Zorn, Gefahr, Krieg und Tod bis zur Arbeiter*innenbewegung, zu Sozialismus und Kommunismus.[225]

In MULHOLLAND DRIVE taucht die Farbe Rot mit einem Objekt im Verbund auf: Es ist das Rot des klassischen Theatervorhangs. Die Farbe wird durch Wiederholungen als Metapher für etwas wie die Macht der Imagination und Illusion und für das Spiel mit Sein und Schein etabliert. In seinem im Booklet der 2002 veröffentlichten DVD zweiten »Clue«, »Notice appearances of the red lampshade«, spielt Lynch selbst auf die Bedeutungsdimension der Farbe Rot an. Der erwähnte rote Lampenschirm taucht vor allem in zwei spiegelbildlichen Einstellungen auf: in jener, in der ein Telefonanruf ins Leere geht, Szene 10, und in der, als Diane den Anruf annimmt und von Camilla zu einem Treffen eingeladen wird, Szene 54 (Abb. 150, S. 217). Es ist dabei weniger der Lampenschirm als die Farbe Rot, über die die verdeckten Bedeutungszusammenhänge rekonstruiert werden können. Beide Einstellungen sind der Erzählebene der internen Fokalisierung, also der Imaginationsebene Bettys, zugeordnet beziehungsweise rahmen sie. Diese Imaginationsebene ist durchweg durch rote Requisiten gekennzeichnet – seien es der Bademantel, die roten Haare von Tante Ruth und der Schauspielagentin Linney oder das rote Bild hinter Diane bei der Verlobungsparty von Adam und Camilla (Abb. 156, S. 226).

Die Bühne in Blau – das »Als-ob« der Fiktion

Nachdem der Magier verschwunden ist, sind der Theaterraum, die Zuschauenden sowie Betty und Rita in blaues Licht gehüllt – der im Film als antagonistisch zur Rot gesetzten Farbe.

224 Ebd., S. 172.

225 Koenen: Die Farbe Rot, S. 13. Johann Wolfgang von Goethe bezeichnet in seiner Farbenlehre die Farbe Rot als »höchste aller Farberscheinungen«. Sie gäbe »einen Eindruck sowohl von Ernst und Würde als von Huld und Anmut.« (Zur Farbenlehre. Bd. 16 der Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche, Zürich: Artemis 1948–1962).



Abb. 82: Blau, ›die Farbe der Erkenntnis und Wahrheit‹ (TC 01:48:01)

Das Blau ist farbdramaturgisch, vor allem über das Objekt des Schlüssels und der Lichtsetzung, als ›Farbe der Wahrheit und Erkenntnis‹ etabliert. Die in Blau getauchte Bühne verliert hier kurz ihre Funktion als Imaginationsapparat, um dabei gleich darauf wieder zu ›funktionieren‹. In der Ambivalenz der sich abwechselnden Farben Rot (der Vorhang) und Blau (das Licht) manifestiert sich ästhetisch umgesetzt die Idee des »Als-ob«. Der Wunsch zu imaginieren ist mächtiger als das Wissen, dass es sich ›nur‹ um eine Imagination handelt – denn im Erleben von Fiktion hat der Mensch die gleichen Gefühle und Affekte wie in der Realität. Die bloße Vorstellung eines Objekts oder Sachverhalts reicht als kognitive Basis für eine Emotion aus.[226] Die Club-Silencio-Szene berührt damit im Kern den philosophischen Diskurs über das »Als-ob« der Fiktion beziehungsweise das Phänomen der »Suspension of Disbelief« – nach Samuel Taylor Coleridge die momenthafte willentliche Aussetzung der Ungläubigkeit.[227] In beiden Begriffen und den mit ihnen assoziierten Diskursen geht es um philosophisch-psychologische Fragen, die um den Umstand kreisen, dass Emotionen, die auf einen bestimmten Gegenstand gerichtet sind, zwar nicht unbedingt die Existenz des betreffenden Gegenstandes voraussetzen, wohl aber den Glauben an seine Existenz. »Es ist möglich, sich vor etwas zu fürchten, das in Wirklichkeit gar nicht existiert. […] Aber man kann sich nicht fürchten, wenn man

226 Vgl. Reicher, Maria E.: »Die Gegenstände des Als-ob«, in: Gertrud Koch/Christiane Voss (Hg.), ›Es ist, als ob‹ Fiktionalität in Philosophie, Film- und Medienwissenschaft, Paderborn/München: Fink 2009, S. 49–68, hier S. 67.

227 Vgl. Coleridge: Biographia Literaria.

gar nicht glaubt, dass das Objekt der Furcht existiert. Ähnliches scheint auch für andere Emotionen zu gelten.«[228] In der Rezeption von darstellenden Künsten vergessen Zuschauende, dass sie ein Fantasiegebilde vor sich haben, und gleichzeitig vergessen sie es nicht – Juri Lotman bezeichnet diese Erfahrung als »eine spezifisch ästhetische Emotion«, denn »Kunst verlangt eine doppelte Weise des Erlebens – man soll zugleich vergessen und sich dessen bewusst bleiben, dass man ein Fantasiegebilde vor sich hat«. Nur in der Kunst könne man gleichzeitig »über ein Verbrechen in Entsetzen geraten und die Meisterschaft des Schauspielers genießen.«[229] Das »Als-ob« der Fiktion, die »Suspension of Disbelief«, lässt demnach beides gleichzeitig zu: das Wissen um die Fiktionalität und die emotionale Einlassung auf und die Einfühlung in die dargestellte Welt.[230]

Der Auftritt der Rebekah Del Rio – Integrationspunkt (Teil II)

> Rebekah hat eine der schönsten Stimmen der Welt.
> *David Lynch*[231]

Nachdem der Magier verschwunden ist, bleibt die leere Bühne übrig und das im Bühnenlicht funkelnde Mikrofon. Das blaue Licht ist verschwunden, Betty und Rita sammeln sich emotional und ›sind bereit für eine neue Illusion‹. Diese wird von einem Conférencier in einem signifikant roten, ›die Illusion wiederherstellenden‹ Anzug angekündigt (dargestellt von Geno Silva, der auch Cookie im Park-Hotel darstellt). Durch den Vorhang hindurch tritt nun Rebekah Del Rio. Sie trägt auffälliges Bühnen-Make-up, ist rot-schwarz gekleidet (wie Betty und Rita) und bewegt sich in einer ähnlichen Weise wie Rita nach dem Unfall, offenbar der gleichen Regieanweisung folgend, wie ein »broken doll« (vgl. S. 72). So wird sie als Wiedergängerin von Rita inszeniert – und, wie sich später zeigt, auch als die von Rita Hayworth (die gebürtige Mexikanerin war und Margarita Cansiono hieß …) in der Rolle als Gilda.[232]

In Rebekah Del Rio bündeln sich alle Aspekte des Diskurses um das popkulturelle, phantasmatische Objekt, wie es »in einem abgedunkelten Raum privaten Träumen ausgesetzt wird«[233] und wie es spezifisch im Film medial konstruiert werden

---

228 Reicher: Die Gegenstände des Als-ob, S. 64.

229 Lotman: Probleme der Kinoästhetik, S. 32.

230 Vgl. auch Voss: Fiktionale Immersion, S. 128; Ferretti, Victor Andrés: »Der hypostasierte Raum in David Lynchs ›Mulholland Drive‹«, in: Jörg Dünne/Hermann Doetsch/Roger Lüdeke (Hg.), Von Pilgerwegen, Schriftspuren und Blickpunkten. Raumpraktiken in medienhistorischer Perspektive, Würzburg: Königshausen & Neumann 2004, S. 271–280, hier S. 273.

231 Zit. n. Rodley: Lynch über Lynch, S. 386.

232 Vgl. auch Nieland, Justus: David Lynch, Urbana u.a.: University of Illinois Press 2012, S. 108ff.; Schößler: Das Möbiusband der Erinnerung, S. 149.

233 Vgl. Diederichsen, Diedrich: Über Pop-Musik, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2014, S. 16

kann. Die Sängerin tritt an das Mikrofon und beginnt *Llorando*, eine spanische Version von *Crying* (Roy Orbison und Joe Meldon, 1961), zu singen. Sie singt es a cappella, mit einem noch stärkeren schmerzvoll-melancholischen Ausdruck als das Original. Die Performance entfaltet sich akustisch und visuell nicht allein auf der Ebene der Handlung, sondern überschreitet, wie in einem Musical, die Grenze des diegetischen Raums. Die Performance wird zu einem Showauftritt, der sich als ästhetisch verselbstständigendes Element direkt an uns Zuschauende adressiert. Damit überlagert die Identität der Darstellerin die der Figur. Die Sängerin Rebekah Del Rio scheint ›authentisch‹ sich selbst darzustellen, auch weil es sich hier um ihre eigene Stimme handelt, wenn auch als Playback eingespielt. Dazu Lynch:

> Die Lippensynchronisation, die sie dann viel später bei den Dreharbeiten gemacht hat, war so ziemlich die beste, die ich gesehen habe. Natürlich war das auch ihre Aufnahme, aber da gibt es Sänger, die das nicht hinkriegen – Lippen und Zunge und Atmung stimmen nicht. Sie aber machte es in jeder Hinsicht perfekt.[234]

Dass es sich um eine Lippensynchronisation der Sängerin handelt, wird dabei in der Inszenierung absichtsvoll verschleiert. Die Stimme der Sängerin erscheint wie eine reale Performance. Die Sängerin wird in einer wirkungsmächtigen Großaufnahme gezeigt, geradezu als Beweis für die Authentizität des Auftritts. Als Zuschauer*in kommt man durch diese echt wirkende Inszenierung eventuell nicht auf die Idee, dass der Gesang Playback sein könnte, obwohl uns das sowohl in der Screen-Test-Szene als auch eben durch den Magier vorgeführt wurde. Wie Simon Rothöhler schreibt, wirkt die Darbietung der Sängerin illusionär, obwohl wir gerade über den faktischen Playbackcharakter mittels »antiillusionstischer Warntafeln« deutlich informiert worden seien.[235] Durch die Großaufnahme wird Del Rios Gesicht zur vom Handlungsraum isolierten »Affektfläche«. Nach Gertrud Koch, in Bezug auf Noel Carroll, ist die Großaufnahme in besonderem Maße für eine Affektübertragung wesentlich.[236] Lynch inszeniert diese Affektübertragung im äußeren Kommunikationssystem für die Zuschauenden und bettet sie zugleich ein in das innere System, in die Kausalität der Figurenerzählung. Die Performance wirkt sich unmittelbar auf Betty und Rita aus, sie reagieren auf die herzzerreißende, sentimentalistische Darbietung von Del Rio mit Tränen. Ihr Weinen wird dabei in der gleichen, einer weiteren Affektübertragung dienlichen Nahaufnahme gezeigt wie die Sängerin.

---

234 Rodley: Lynch über Lynch, S. 387.

235 Rothöhler: It's all recorded, S. 152f.

236 Koch, Gertrud: »Zu Tränen gerührt – Zur Erschütterung im Kino«, in: Klaus Herding/Bernhard Stumpfhaus (Hg.), Pathos, Affekt, Gefühl: Die Emotionen in den Künsten, Berlin: de Gruyter 2004, S. 562–574, hier S. 567f., zum Begriff der »Affektfläche«, S. 571.





Abb. 83: Rebekah Del Rio (TC 01:50:21); Abb. 84 und 85: ergriffene Zuschauerinnen (TC 01:51:10; TC 01:51:25)

Lynch inszeniert so nicht nur die Performance, sondern auch die Affektübertragung selbst und macht beides – in einer Art Hommage – wiederum zum Gegenstand einer melodramatischen Inszenierung, denn das Weinen der beiden Figuren repräsentiert ihr bevorstehendes Ende. Im Weinen, so Helmuth Plessner, behauptet sich das Subjekt als Mensch.[237] Es wird Bettys und Ritas letzte »menschliche Tätigkeit« sein, bevor sie von ›der Realität‹ eingeholt werden. Diese dringt aber zunächst in die Bühnenfiktion ein: Auf dem emotionalen Höhepunkt des Stücks fällt Del Rio unvermittelt in Ohnmacht. Sie wird auf unspektakuläre Weise weggetragen. Ihre Stimme ist dabei weiterhin zu hören, und so entpuppt sich die Performance als eine gelungene Simulation. In der gleichen Weise wie bei der Trompete zuvor stellt sie sich als Playback heraus.

Die Stimme Del Rios hat sich nun vom Körper getrennt; in diesem Moment wird Del Rios Stimme zu einer »akusmatischen Stimme« und somit, von ihrer Quelle gelöst, zu einem fiktiven Objekt.[238] Michel Chion schreibt der akusmatischen Stimme eine besondere Macht zu, da sie von überall sprechen kann, sie ist allgegenwärtig, panoptizistisch, omnipräsent und omnipotent. »The powers [of the acousmetre] are four: the ability to be everywhere, to see all, to know all, and to have complete power.«[239] Diese Macht der Stimme hat Allister Mactaggart in seiner psychoanalytischen Lesart der Club-Silencio-Szene als Symbol gedeutet für das »Objekt *a*« (Lacan), als ein von Betty begehrtes Phantasma.[240] Er beschreibt den Song als jenen Moment, der die Unmöglichkeit von Bettys Liebe und Begehren auf den Punkt bringt:

> It is a pivotal point in the film; it is this song which renders the impossibility of the fantasy continuing; it brings to the fore the gap between the object voice and

237 Plessner: Lachen und Weinen, S. 225ff.

238 Slavoj Žižek bezeichnet die sich hier vom Körper ablösende Stimme als »Partialobjekt«; vgl. The Pervert's Guide to Cinema (UK 2006, R.: Sophie Fiennes). DVD Zweitausendeins 2006 (ab TC 00:23:17).

239 Chion: The Voice in Cinema, S. 24.

240 Mactaggart: »Silencio«, S. 5.

> the aesthetics of the voice, that which commerce may seek to control although it never can. It opens into the void, demonstrating the emptiness around which jouissance is based.[241]

Bei Betty wie auch bei Rita löst der Song, sowohl durch den ästhetischen Ausdruck als auch durch den Text, der von einer unglücklichen, einseitig verflossenen Liebe handelt – »Luego de tu adios, senti todo mi dolor, sola y llorando, llorando, llorando …« (im engl. Original: »Then, your goodbye made me feel all the pain. Alone and crying, crying, crying …«) – emotionale Erregung aus. Dramaturgisch nehmen das Weinen und das Auflösen des Phantasmas zudem als erzählerische Vorausdeutung das Ende der Liebe der beiden vorweg, denn nachdem die Illusion zerplatzt ist, werden sich die Liebe und beide Figuren ins ›Nichts‹ auflösen – in jenes Nichts, um das nach Lacan das Begehren einer imaginären Fantasie angeordnet ist.

Szene 47: Das Verschwinden von Betty und Rita – die Peripetie

In dem Motiv der Trennung von Stimme und Tonaufzeichnung sowie von Körper und Stimme wiederholt sich jene Idee, auf der auch das Konzept der aufgespaltenen Hauptfigur in Schauspielerin und Rollenfigur beruht. Beim Auftritt der Rebekah Del Rio ›überlebt‹ die fonografische Aufzeichnung der Stimme den Körper ihrer Trägerin in vergleichbarer Weise, wie es die fiktionale Filmfigur gegenüber ihrer Schauspielerin tut (vgl. S. 240). Es ist diese Analogie zwischen der Ohnmacht Rebekah Del Rios und dem (späteren) Tod Dianes – den Betty und Rita als Artefakte einer Schauspielerin überlebt haben –, die einen Erkenntnisprozess der beiden Figuren auszulösen scheint. Da es sich dabei nicht um wirklich handlungsmächtige und psychologisch naturalistische Figuren handelt, erleben die beiden ihre Anagnorisis nicht als Prozess eines psychologischen Erkennens, sondern ironisiert als ein von außen eintretendes Ereignis: das Auftauchen eines rätselhaften blauen Würfels in Bettys Handtasche. Er ist einfach und auf einmal da – ein obskures Objekt, in das aber jener blaue Schlüssel passt, den Betty und Rita, in Szene 21, in deren Handtasche gefunden hatten.

Die blaue Box

Die Kamera antizipiert, dass Betty in ihrer Handtasche noch etwas anderes als Taschentücher zum Tränenabwischen finden wird, indem sie ihre Bewegung mit einem Schwenk vorwegnimmt – womit auch eine Kameraästhetik vorbereitet wird, die in der nächsten Szene bedeutsam wird. Wie das blaue Kästchen in die Tasche gekommen ist, spielt keine Rolle. Es ist ein symbolisch aktiviertes Requisit, das als Dingsymbol, durch die Farbe Blau markiert, für ›das Reale‹ steht. Dieses Kästchen

241 Ebd., S. 9.

wird am Ende der Filmhandlung noch einmal auftauchen, in den Händen eines obskuren, obdachlosen Wesens (das zugleich das »Abjekt« aus Szene 9 ist, vgl. S. 197) hinter der Mauer des *Winkie's* – womit verschiedene kreative Ideen und Übersetzungen von dem Realen oder der Realität als Vorstellung aufeinandertreffen.

Vorerst tragen Betty und Rita die blaue Box in der Tasche nach Hause, als wäre sie ein rohes Ei. Betty legt sie auf dem Bett ab, Rita geht zum Schrank und holt die Hutschachtel heraus, in der sie das Geld und den Schlüssel versteckt hatten. Die Filmmusik unterstreicht die Spannung und Unheimlichkeit des Moments. Dann passiert das Ungewöhnliche: Nachdem die Kamera mit Rita mit- und dann zurückgeschwenkt ist, ist Betty nicht mehr da, wo sie just zuvor noch stand. Rita ruft nach ihr, sie schaut in das Zimmer nebenan, aber auch dort ist sie nicht. Rita schaut sich um, als ob sie Geister im Raum vermutet, nimmt dann aber doch, sehr langsam, den Schlüssel aus der Handtasche. Die Box lässt sich damit öffnen. Darin ist: nichts. Man kann aber erkennen, dass sie innen so gestaltet ist wie die Eingangstür des *Club Silencio* und dass sich auf diese Weise die Schichtungen der verschiedenen Erzählebenen des Films ornamental abzubilden scheinen (auch Abb. 74 und 75; S. 149).

Nach einem Moment scheint es, als würde die Kamera in die Box hineingesogen, das Bild füllt sich komplett schwarz, und dann fällt sie auf den Boden. Nun ist auch Rita verschwunden. Die Box erinnert an die Büchse der Pandora, durch deren Öffnen das Unheil in die Welt kommt. Das Unheil in der Welt von Betty und Rita ist dabei die Realität, oder das Reale. Dort existieren sie nicht, und daher bringt die Büchse sie als Illusionen, die sie sind, zum Verschwinden.[242]

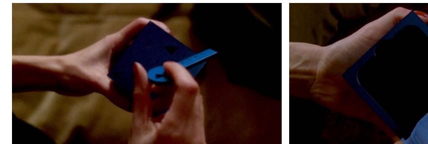




Abb. 86, 87 und 88: eine invertierte Büchse der Pandora (TC 01:54:47; TC 01:55:10; TC 01:55:18)

Tante Ruth sieht nichts – Ende der inneren Rahmenhandlung

Nachdem die blaue Box auf den Boden gefallen ist, schwenkt die Kamera zur Tür und verharrt dort einen Augenblick, um dann einem unerwarteten Auftritt Raum zu geben: Tante Ruth kommt nachschauen, was sie da gehört haben könnte. Aber –

242 Vgl. auch Zettl, Nepomuk: Eingeschlossene Räume. Das Motiv der Box im Film, Bielefeld: transcript 2020, S. 84f.

die Kamera übernimmt ihren Point of view – da ist nichts und niemand, nicht einmal die Box auf dem Boden. Betty und Rita haben keine Spuren hinterlassen, als ob sie nie existiert hätten – weil sie ›in der Tat nie existiert haben‹. Dass Tante Ruth hier dasselbe Kostüm trägt wie bei ihrem ersten Auftritt, bevor Rita und Betty in das Apartment kamen (Abb. 23 und 24, S. 85), impliziert, dass keine Zeit vergangen ist und dass Betty und Rita als Materialisierung einer Imagination über keine physikalische raumzeitliche Ausdehnung verfügen. Am Ende des Films wird sich herausstellen, dass es sich bei beiden Gästen im Apartment um Entitäten eines zeitlich ausdehnungslosen Erinnerungstraums der sterbenden Diane handelt. Vorerst schließt dieser Auftritt von Tante Ruth die innere Rahmenhandlung ab, die mit ihrer Abreise begann. Diese gab die Bühne frei für Rita und Betty, ihre Rückkehr und das Verschwinden beider macht sie frei für den Auftritt von Diane. Aus der Szene mit Tante Ruth wird überblendet in das Schlafzimmer der toten Diane, dann wird noch einmal das Schlafzimmer von Tante Ruth gezeigt und dann wieder das Schlafzimmer von Diane, die nun aber wieder lebendig ist (weiter S. 200).

Ende 2. Akt

Bis zu jenem Moment, in dem Betty und Rita verschwinden, wirkt das Handlungsgeschehen des Films trotz aller Irritationen und Verfremdungseffekte relativ konsistent. Lücken in der Erzählung können durch eigene Imagination und interpretatorische Ergänzungen hinreichend aufgefüllt werden.[243] Nun, mit dem irritierenden Verschwinden der beiden bisherigen Hauptfiguren, wirkt die Handlung wie abgerissen, und die Frage nach der Identität von Rita bleibt scheinbar unaufgelöst. Hiermit endet auch der zweite Akt. In der 3-Akt-Struktur geht der zweite Aktwechsel mit dem zweiten Wendepunkt (»Plotpoint«) einher, was wiederum der »Peripetie«, dem entscheidenden Umschwung der Handlung in der klassischen Dramaturgie, entspricht. In der *Poetik* von Aristoteles wurde der Begriff erstmals verwendet und später übersetzt als plötzlicher Umschlag oder unerwartetes Glück oder Unglück. Konkret schreibt Aristoteles: »Wendepunkt aber ist […] das Umschlagen der Handlungen (unmittelbar) in das Gegenteil (dessen, was intendiert war).«[244] In der geschlossenen Form bedeutet die Peripetie den zentralen Umschlagpunkt einer Geschichte, hier ändert sich das Verhalten oder der Status der Hauptfigur. Bei Gustav Freytag wird der Moment als dramaturgischer Höhepunkt bezeichnet, in der zeitgenössischen angewandten Drehbuchtheorie, wie beispielsweise bei Linda Seger, als Zweiter Wendepunkt.[245] Die Peripetie ist, kann man sagen, das Herzstück

---

243 Vgl. Hanich, Julian: »Auslassen, Andeuten, Auffüllen. Der Film und die Imagination des Zuschauers – eine Annäherung«, in: Ders./Hans Jürgen Wulff (Hg.), Auslassen, Andeuten, Auffüllen. Der Film und die Imagination des Zuschauers, München: Fink 2012, S. 7–32, hier S. 9ff.

244 Aristoteles: Poetik, S. 15.

245 Seger, Linda: Das Geheimnis guter Drehbücher, Berlin: Alexander 2012, S. 37.

des dramatischen Erzählens, denn in ihr drückt sich die Prämisse der Erzählung aus. Die »Prämisse«, nach Lajoy Egri, bringt die Essenz dessen zum Ausdruck, was eine Geschichte zu zeigen versucht.[246] Zum Tragen kommt diese in der, mit dem Umschlagpunkt eng verbundenen, tragischen Ironie, die daraus entsteht, dass die Hauptfigur etwas erreichen oder vermeiden will und ihr Handeln danach ausrichtet, genau durch dieses Handeln aber das Ziel verfehlt oder das Gegenteil erzeugt. Beispielsweise in Sophokles' *König Ödipus* der Moment, in dem Ödipus erfährt, dass er nicht der Sohn von Polybos ist, und damit die Erkenntnis in ihm aufsteigt (die Anagnorisis), dass die Götter mit ihrer Vorhersehung doch recht haben; dass er der Mörder seines Vaters und der Ehemann seiner Mutter Iokaste ist und dass er damit selbst »die unheilbare Schande« darstellt, welche für das Unglück der Thebaner verantwortlich ist, von dem er diese befreien wollte. Die Prämisse in *König Ödipus* bezieht sich auf die Hybris des Menschen, der glaubt, mehr Macht als die Götter über sein eigenes Schicksal zu haben.[247]

Das Konzept der tragischen Ironie bildet sich nun auch in MULHOLLAND DRIVE ab, als die Hauptfigur Betty, welche den Plan verfolgt, die Identität von Rita aufzudecken, bei der durch das blaue Kästchen herbeigeführten Anagnorisis ›erkennt‹, dass es sich bei Rita und sie selbst um zwei Phantasmen handelt. Bettys Wahrheitsdrang führt zu ihrer eigenen Wahrheit, die ihre eigene tragische Auflösung bedeutet. Dieser erzählerische Sinn ihres Verschwindens lässt sich jedoch erst retrospektiv und unter Berücksichtigung der durch die implizite Dramaturgie gegebenen Deutungsempfehlungen im dritten Akt begreifen. Das nun folgende Handlungsgeschehen lässt sich wiederum nur als befriedigende Auflösung des narrativen Rätsels begreifen, wenn alle Teile des Films und deren metaphorische Bedeutungen in ein Verhältnis zueinander gestellt worden sind. Daher werden im Folgenden die anderen Handlungsstränge in ihrer Gänze dargestellt – der zweite Handlungsstrang mit Adam Kesher, gefolgt von den Antagonisten und den Nebenhandlungen –, um dann mit der Analyse, ab Szene 48, wieder entlang des Haupthandlungsgeschehens fortzufahren (ab S. 200).

3 Zweiter Handlungsstrang: Adam Kesher

Adams Figurenbogen

Der Regisseur Adam Kesher wird in Szene 16 eingeführt, nachdem die Figuren Betty und Rita bereits etabliert worden sind. Adam hat einen eigenen Handlungsstrang mit einer individuellen Figurenentwicklung, der zu dem von Betty von Ende der

---

246 Egri: Dramatisches Schreiben, S. 39ff.

247 Zimmermann, Bernhard: Erläuterungen und Dokumente zu Sophokles: König Ödipus, Stuttgart: Reclam 2013, S. 79f.

zweiten bis zum Ende der fünften Sequenz parallel geführt wird. Als Figur ist er mit einem klaren dramaturgischen Ziel, einem äußeren und einem inneren Konflikt ausgestattet: Er will die künstlerische Hoheit über den von ihm inszenierten Film behalten und eigenständig über die Besetzung entscheiden. Darüber gerät er in Konflikt mit seinen Antagonisten, Luigi und Vincenzo Castigliane (dargestellt von Filmmusiker Angelo Badalamenti und Dan Hedaya). Sie sind die Finanziers der Filmproduktion und nötigen Adam dazu, die Hauptrolle mit einer Schauspielerin namens Camilla Rhodes zu besetzen. Adam nimmt zwar Rache dafür, indem er die Frontscheibe ihrer Limousine zertrümmert, aber gegen die Macht der Castiglianes kommt er nicht an – sie sind geradezu übermächtig, als konkrete Figuren, aber auch als metaphysische Kraft (zudem heißen sie Cast'iglianes und sind so was wie die Hüter des Cast'ings …). Sie repräsentieren die Macht des Geldes, und es gibt Verbindungen zu dem geheimnisvollen und im Hintergrund herrschenden und hier mithörenden Mr. Roque (S. 169). Die Castiglianes setzen eine Ereigniskette des Verlusts und der Demütigungen in Gang, an deren Ende Adam alles verloren hat: seine Frau, seine Würde und sein gesamtes Geld. Zunächst verliert er, in Szene 26, seine Ehefrau Lorraine, die er mit dem »Pool Man« Gene im Bett erwischt, dann wird er weiter ›entmännlicht‹ durch symbolisch eingesetzte rosafarbene Lackfarbe, mit der er im Kampf eingeschmiert wird – und zuletzt ist sein gesamtes Geld von seinen Konten verschwunden. Der Erzählstrang von Adam ist dabei größtenteils komödiantisch inszeniert, was der Ästhetik der Unheimlichkeit auf der Ebene von Betty und Diane kontrastierend gegenübersteht.

Schließlich, in Szene 35, folgt ein Treffen mit einem ominösen Cowboy, der ihm ins Gewissen redet (S. 174). Nach dieser Begegnung, die im Figurenbogen einer klassischen dramaturgischen Erkennung (der Anagnorisis) und daraus folgend einer Handlungsumkehr (der Peripetie) entspricht, entscheidet Adam sich, die Bedingungen der mafiösen Filmfinanziers zu akzeptieren: Er besetzt Camilla Rhodes anstatt Betty Elms, die eigentlich die ideale Besetzung für die Rolle wäre. In Szene 58 wird Adams Figurenbogen erzählerisch zu Ende gebracht, indem gezeigt wird, wie er sich mit den Verhältnissen arrangiert hat. Anstatt Gewissensbisse über seine Untreue sich selbst gegenüber als Regisseur und Künstler zu haben, hat er sich selbstvergessen in Camilla Rhodes verliebt – beziehungsweise in die von ihr verkörperte Persona und Rollenfigur – und verkündet nun die Verlobung mit ihr (vgl. S. 228).

Parallelmontage

Der Handlungsstrang von Adam wird zu dem von Betty parallel geführt, bis die Figuren in Szene 40 beim Screen Test aufeinandertreffen (S. 124). Die erzählte Zeit beider Handlungsstränge ist dabei linear gerichtet, und die Ereignisse finden anscheinend zeitlich parallel im Verlauf von zwei Tagen statt.

Durch Parallelmontage können an unterschiedlichen Orten zeitgleich stattfindende Ereignisse dargestellt werden. Parallel geführte Stränge in Fernseh- und

Filmerzählungen erzeugen zudem Verzögerungen im Fortgang des jeweils anderen Handlungsgeschehens, sie können verdichten oder auch das Erzähltempo erhöhen und durch Cliffhanger Spannung erzeugen. Die Gestaltung des parallelisierten Erzählens berücksichtigt dabei Überlegungen zu einem ausgewogenen narrativen Rhythmus und durch sie entstehende bedeutungserzeugende Querverbindungen. Parallel montiert werden können auch nicht gleichzeitig, sondern zeitlich disparat stattfindende Ereignisse, die durch eine »komparative Montage« in einen thematischen Zusammenhang gestellt werden.[248] Die komparative Montage stellt keine rein räumlichen oder zeitlichen, sondern inhaltliche Bezüge her. Diese können motivisch oder assoziativ miteinander verknüpft sein und sich gegenseitig erzählerisch anreichern. Diese Montage ermöglicht ein Erzählen über visuelle Analogien und Vergleiche. In MULHOLLAND DRIVE wird über die Parallelmontage der Eindruck von Gleichzeitigkeit hergestellt. Zugleich aber liegt hier ein erzählerisches Verursachungsverhältnis zwischen den Erzählsträngen vor: Die Ereignisse in Bettys Welt basieren auf denen in Adams Welt. So handelt es sich um eine Form der »diegetisch motivierten Parallelmontage«, durch die »modal verschiedene Situationen ineinander verschachtelt« werden, »so dass sie als analog erscheinen, obwohl zwischen ihnen […] ein Verursachungsverhältnis vorliegt«.[249] Adams Entscheidung, den Castiglianes nachzugeben, trägt zum Scheitern der begabten Schauspielerin Diane bei. Unter dramaturgischen Gesichtspunkten ist er daher auch als ein Helfer der Intrige zu bezeichnen (zur Intrige, vgl. S. 179).

248 Elling, Elmar/Möller, Karl-Dietmar: Untersuchungen zur Syntax des Films II. Alternation/Parallelmontage, Münster: MAkS Publikationen 1985, S. 11 und 16ff.

249 Wulff, Hans Jürgen: »Parallelmontage«, in: Lexikon der Filmbegriffe (13.10.2012), online unter https://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=3684; vgl. auch Elling/Möller: Untersuchungen zur Syntax des Films II, S. 9–27; Wulff, Hans J.: »Accoladen. Die Montage der Listen und seriellen Reihungen«, in: montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation 20 (2011), H. 1, S. 45–60; Metz, Christian: »Theorie einer Sprache des Films«, in: Erhard Friedrich (Hg.), Film 1966. Chronik und Bilanz des internationalen Films, Velber: Erhard Friedrich 1966, S. 52–56, hier S. 56. Zu den Grundlagen der Filmmontage vgl. auch Reisz, Karel/Millar, Gavin: Geschichte und Technik der Filmmontage, München: Filmlandpresse 1988.

Szene 16: ›Duell‹ bei Ryan Entertainment – Einführung zweiter Handlungsstrang

> At those meetings, you want to take signals from the buyer and make compromises that satisfy them and that don't involve selling your soul to the devil.
> *Mulholland Drive Co-Produzent Tony Krantz*[250]

Die Szene, die bei der Produktionsfirma Ryan Entertainment spielt, wird mit zwei Establishing-Shots eröffnet. Diese annoncieren einerseits, den Gepflogenheiten einer Fernsehserie folgend, einen Ortswechsel, andererseits bilden sie die dramaturgische Exposition zu der folgenden Szene, indem das Oppositionsverhältnis und die Kollision der Figuren vorab versinnbildlicht werden: Dem Hollywoodzeichen als Symbol für den Mythos und für kreatives und ruhmreiches Filmschaffen steht jetzt ein anderes Symbol gegenüber, das der Wolkenkratzer von Downtown und Westwood, Sitz der Banken und der tatsächlich Mächtigen (Abb. 89 und 90).





Abb. 89 und 90: Mythos versus Wirklichkeit (TC 00:19:56; TC 00:27:30)

Adam Kesher gerät in der folgenden Szene in Konflikt mit diesen Autoritäten. Als Regisseur verfügt er zwar über kulturelle Macht – er ist derjenige, der eine Schauspielerin zum Star machen kann, der aber im gesellschaftlichen System Hollywoods auch nur den Platz eines abhängig Beschäftigten einnimmt. Dass er später einknicken und seine künstlerischen Ideale verraten wird, könnte man bereits als eine Art Vorausdeutung seinem Namen ablesen, denn lautmalerisch trägt dieser bereits das ›Cash‹ in sich.

250 Friend: Creative Differences.

Zunächst sitzt Adam Kesher mit seinem Agenten Robert Smith (David Schroeder) und den Produzenten des Studios Mr. Darby (Marcus Graham) und Raymond (Robert Katims) in einem repräsentativen, holzgetäfelten Raum um einen Konferenztisch. Adam wird von seinem Agenten aufgefordert, im Prozess der Rollenbesetzung für den anstehenden Films »offen zu bleiben« – die gespannte Erwartungshaltung ist damit sowohl für die Figur als auch für die Zuschauenden erzeugt. Der Golfschläger auf dem Tisch vor Adam lässt eine Außerplanmäßigkeit des Meetings vermuten, zudem wirkt er wie eine zur Abwehr hingelegte Waffe – zu der er später auch werden wird. Die mafiös wirkenden Castiglianes treten mehr als unhöflich auf; wortlos wird von Vincenzo Castigliane ein Aktenkoffer geöffnet, um den Produzenten ein Foto der Schauspielerin Camilla Rhodes zu überreichen. Eine mögliche Diskussion wird mit der Bemerkung »This is the girl« (TC 00:30:48) im Keim erstickt. Man sitzt sich gegenüber wie in einer Duellsituation. Adam versucht sich zu wehren: »That girl is not in my film!«, dies wird von Vincenzo mit einem Schrei beantwortet – »a wild, diegetically acoustic roar that solely demands obedience«[251] – und die Diskussion wird mit einem Machtwort beendet: »It' no longer your film.« Das allerletzte Wort gehört Luigi, manisch leise ausgesprochen: »This is the girl.« Wie man in einem Zwischenschnitt sieht, hört Mr. Roque über Funk mit – es scheint seine Macht zu sein, die hier durch andere hindurch wirkt (vgl. S. 181).

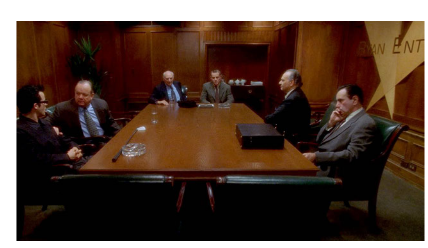




Abb. 91: Sitzung bei Ryan's Entertainment (TC 00:30:54); Abb. 92: Mr. Roque hört mit (TC 00:30:21)

Dargestellt werden die Angst der Produzenten, die sich mit Gewalt durchsetzende Kompromisslosigkeit der Geldgeber und die Machtlosigkeit des Künstlers. Lynch greift dabei in seiner Inszenierung der Situation auf die Bildsprache des Pop- und Meta-Westerns zurück, wie sie in den Italowestern der 1960er etwa von Sergio Leone zelebriert wurde und wie sie im US-amerikanischen Kinopop von Quentin Tarantino in den 1990er-Jahren wiedergekehrt ist. In diesen Filmen ist alles Zitat; Momen-

251 Mactaggart: »Silencio«, S. 7.

te des klassischen Westernerzählens mitsamt den sozialen Aktivitäten des Pokerns und des Shoot Outs werden in die Länge gezogen, triviale Momente werden ironisch überhöht und zu coolen Ikonen männlicher Identität stilisiert. Lynch gehört zu den Regisseuren, bei denen das zum Zitieren und Ironisieren nötige Distinktionswissen der westlichen Popkultur und Stilsicherheit zum Selbstverständnis gehören. Er spielt mit den Codes der US-amerikanischen Gegenwartskultur, sowohl im Film als auch in der Musik und in der Mode.

Symbolische Aktivierung der Dinge: der Espresso (und der Kaffee)

> I am pretty much obsessed with coffee […] Coffee became tied to what I called ›The Art Life‹.
> *David Lynch*[252]

Der Konflikt zwischen den Figuren wird in der Szene nicht allein über den Dialog ausgetragen; das Innere der Figuren, deren Handlungsziele und Stimmungen werden über die symbolische Aktivierung der Requisiten nach außen verlängert.[253] Eine besondere Rolle spielt hierbei vor allem ein spezielles symbolisch aktiviertes Requisit: Bereits zu Beginn der Szene wird vorbereitet, dass man für Luigi Castigliane diesmal »einen wirklich guten Kaffee« zu besorgen habe. Dieser bestellt dann auch einen Espresso mit der betont leisen Stimme eines Mächtigen. Als dieser gebracht wird, wird es still und alle schauen erwartungsvoll auf Luigi. Die Zeit wird auf einmal gedehnt – der Espressomoment wird überproportional lang ausgestellt – und dann spuckt dieser den Espresso angewidert auf die Serviette aus. Mr. Darby zittert, der ganze Raum gerät in Aufregung; die Produzenten haben offenbar Angst, ihre mächtigen Finanziers verprellt zu haben.

252 Lynch, David: »Obsessed: Coffee«, in: Huffpost vom 20.01.2012, online unter www.huffpost.com/entry/coffee_b_1216532. Das besondere Verhältnis von Lynch zu Kaffee schlägt sich auch in der Kaffee-liebenden Figur Agent Cooper in Twin Peaks nieder. Lynch hat außerdem eine eigene Kaffeemarke auf den Markt gebracht.

253 Vgl. Klotz: Geschlossene und offene Form im Drama, S. 143.

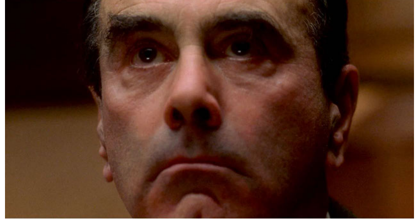



Abb. 93: Luigi Castigliane und der Espresso (TC 00:32:34); Abb. 94: »It's no longer your film!« (TC 00:32:59)

Der Espresso ist eine Variante des Kaffees, welcher innerhalb des Films durch diverse Hinweise als Symbol für Imaginationsfähigkeit etabliert wird. In Szene 20 fällt der entscheidende Hinweis über seine Bedeutung: Als Betty mit ihrer Tante Ruth telefoniert und sie erzählt: »... I'll take them with a coffee in the courtyard – like a regular movie star« (TC 00:41:04). Der Kaffee gehört einerseits für Betty zu einem Ausstattungsmerkmal eines Stars, andererseits wird er durch wiederholte Hinweise über die implizite Dramaturgie zu einem Symbol für Dianes Imaginationsfähigkeit und -tätigkeit. Wie in mehreren späteren Szenen Dianes in Szene gesetzt, regt der Kaffee die Fantasie von Diane an: Mithilfe des Kaffees entwickelt Diane die Einbildungskraft und Fantasie für sich als Betty, und mit seiner Hilfe kann sie sich ›sexy Camilla‹ als zurückgekehrt imaginieren (vgl. S. 207).

Wenn nun Luigi Castigliane den Espresso ausspuckt – nachdem er ihn von einem Butler serviert bekommen hat, der ein signifikant rotes Jackett trägt, das der Farbdramaturgie nach für Imagination und Illusion steht –, wird impliziert, dass er keine Imaginationskraft hat. Lynch inszeniert hier eine ironische Replik auf den Fantasiemangel des Geldgebers, der anders als die Schauspielerin über keine kreative Einbildungskraft und keinen Sinn für ein »Art Life« (Lynch) verfügt – oder auch, wie Mactaggert es in Rückgriff auf Lacan beschreibt: »[I]n its fundamental beginning the master's discourse excludes fantasy.«[254]

Szene 17: Adams Rache – eine vermeintliche Lösung des Konflikts

Nach dem für Adam demütigenden Treffen mit den Castiglianes rächt sich dieser an ihnen, indem er mit seinem Golfschläger die Frontscheibe ihrer Limousine zer-

254 Mactaggart: »Silencio«, S. 8. Lynch scheint hier eigene Erfahrungen als Regisseur ironisch selbstreferenziell zum Thema zu machen, vgl. Tad Friend im New Yorker: »Lynch and ABC had fallen into the time-honored pattern of antagonism between the ›talent‹ and the ›suits‹« (zit. n. Friend: Creative Differences).

trümmert. Ironisch eingesetzt ist dabei die Figurenrede des Chauffeurs »Beat it, pal« (TC 00:34:10). Die Filmmusik kontrastiert Adams Wut und das Zur-Tat-Schreiten mit einem dünnen Schlagzeugsound, der zwar das Schlagen musikalisch vorwegnimmt, vor allem aber zum Ausdruck bringt, wie wenig Macht hinter der Figur steht. Bedeutung bekommt die Filmmusik auch im Zusammenhang mit der späteren Szene 31, in der ein ›Mafiosi‹ nach ihm sucht.

In dieser Szene auf dem Parkplatz wiederholt sich das Motiv der zersplitterten Frontscheibe, das bei dem Autounfall einer ähnlich aussehenden Limousine eingeführt wurde (Abb. 96 und 97). Nicht explizit erzählt, aber durch die motivischen Analogien nahegelegt, wird damit ein Zusammenhang zwischen Adams destruktiver Handlung und dem Unfall. Letzterer ist Anstoß für das übernatürliche Ereignis, dass die Rollenfigur (»Rita«) aus dem Film ›herausfällt‹ (vgl. S. 72). Adams Handlung lässt sich symbolisch repräsentativ deuten als ein Bild dafür, dass er ›die Kontrolle über die Figur verloren‹ hat. Sie lässt sich aber auch metaphorisch verstehen, insofern seine Energie sich von einer Ebene auf die andere, von einem Screen (die Frontscheibe) auf einen anderen Screen (die Leinwand) überträgt, aus dem dann die Rollenfigur hinaus in die Welt tritt.

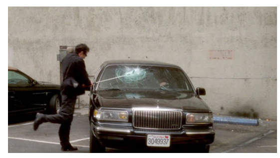




Abb. 95, 96 und 97: Adams Rache, die Zertrümmerung des ›Screens‹ (TC 00:34:14; TC 00:34:17; TC 00:08:50)

Handlungen sowie Botschaften können in Mulholland Drive wiederholt die Grenzen der jeweiligen fiktionalen Welt überschreiten und in andere Welten hineinwirken. Das gilt für die Botschaft von Mr. Roque, die per Telefon durch die Ebenen wandern kann (S. 181), ebenso wie für den Agenten Ed, dessen ›Spirit‹ irgendwie durch eine Antenne an seinem Kopf in die Fiktion hineinwirkt (S. 192). Indes, wie in Adams Fall, ist dies als eine künstlerische Intervention dargestellt – die unter dem Radar der Mächtigen geschieht.

Szenen 24, 26 und 31: Adam verliert sein Zuhause – Opfer der Intrige

Nun folgt eine kurze Szene, mit der eine Szene von Betty und Rita unterschnitten wird (vgl. S. 110). Im ›fancy‹ Porsche auf dem Weg nach Hause erfährt Adam te-

lefonisch, dass Ray die Dreharbeiten abgebrochen und das Team nach Hause geschickt hat. Die Zuschauenden sind angehalten, dies auch als Folge des Auftrags: »Shut everything down«, aufzufassen (S. 187). Adam wirkt resigniert und entgegnet seiner Assistentin Cynthia: »I am going home« (TC 00:46:48). Dies bereitet die nächste Szene im Handlungsstrang von Adam vor und kontrastiert sie, denn dieses »home« existiert für ihn bald nicht mehr. Vor Adams Haus steht ein Transporter – vermutlich des Poolreinigers – mit Aufschrift »Gene Clean«, nur: am Pool ist niemand. Vorausgedeutet wird, was sich dann bewahrheitet, und Adam erwischt seine Ehefrau Lorraine (Lori Heuring) mit dem »Pool Man« Gene (Billy Ray Cirus) im Bett. Im Handgemenge greift Adam zu ungewöhnlichen Mitteln; so greift er die Schmuckschatulle seiner Frau und übergießt sie mit rosa Farbe – daraufhin wird er von seiner Frau angegriffen und von Gene niedergeschlagen, sodass er als großer Verlierer sein Haus verlässt. Er hat sein Zuhause, seine Ehefrau und ›seine Würde‹ verloren. Die Szene ist eine in sich erzählerisch abgeschlossene, komödiantische Episode, so wie auch Szene 19, in der Auftragsmörder Joe den Agenten Ed erschießt (S. 190). Hierbei wird zum einen ein klassischer Komödientopos variiert, der »zum Kulissenarsenal des Komischen« in der Weltliteratur gehört: das Motiv des gehörnten Ehemanns.[255] Zum anderen wird das Motiv des Liebesverrats in der Haupthandlung gespiegelt und vorweggenommen.

Die Musikdramaturgie in Szene 31

Die komödiantische Wirkung der Szene wird zum großen Teil durch die Musik hervorgerufen, der Figur wurde auch hier wieder eine eigene Musik zugeordnet. In der Szene 24 im Auto war es, wie schon in der Szene 17 auf dem Parkplatz, eine halbfertig wirkende, perkussive Musik (ab TC 00:33:37); in der Bungalowszene ist es nun ein von Badalamenti komponiertes Blues Riff im Stil von Hotelbarunterhaltungsmusik, das Anklänge an *I'm a man* von Muddy Waters hat – was sich mit diesem Hintergrundwissen als selbstreferenzieller ironischer Kommentar verstehen lässt. Vor allem vermittelt sich das im Kontrast zur nächsten Szene und in der Art, wie dort die Musik eingesetzt ist: Als Adam längst weg ist, betritt Kenny (Tony Longo) das Haus. Sein Auftreten ist ebenfalls mit Musik unterlegt, allerdings mit ›richtigem‹ Blues: *Bring It On Home* von Sonny Boy Williamson II (1966); (ab TC 00:56:29). Dieser Kenny ist, so der ironische auktoriale Kommentar, ein ›richtiger‹ Mann, der sich von Lorraine und Gene nicht ›auf der Nase rumtanzen‹ lässt, die er jeweils mit einem einzigen Hieb außer Gefecht setzt. Dieser Kenny wurde offenbar von der Mafia geschickt und ist auf der Suche nach Adam. Er ist das erste einer Reihe von Druckmitteln, die nun gegen Adam zum Einsatz gebracht werden.

255 Matt, Peter von: Liebesverrat. Die Treulosen in der Literatur, München u.a.: Hanser 1989, S. 59.

Szenen 32 und 33: Cookie und Cynthia überbringen Botschaften

Adam ist inzwischen in dem heruntergekommenen Park Hotel in Downtown abgestiegen. Offenbar ist er gut bekannt mit dem Hotelmanager Cookie (Geno Silva). Mit dessen verständnisvoller Art und Fürsorge spiegelt Cookie als Archetyp ›Hotelier mit Herz‹ die Hauswartin und Namensverwandte Coco. Von ihm erfährt Adam, dass zwei Leute von der Bank dagewesen seien, um ihm mitzuteilen, dass alle seine Konten gesperrt seien. Adam wird offenbar von einer allmächtigen Mafia verfolgt, was eher wie ein Alptraum als die Realität aussieht. Das Hotelzimmer wird durch eine ›unmögliche‹ Kamerafahrt durch eine Wand hindurch als eine Kulisse inszeniert. Überhaupt hat die Szene etwas Theaterhaftes, insofern als Cookie einer klassischen Theaterfigur, dem Boten der antiken Tragödie, entspricht: »Der Bote überbringt für die Handlung wichtige Ereignisse, die sich außerhalb der Bühne abspielen, oder die auf der Bühne technisch schwer darzustellen sind. In der antiken Tragödie leitete der Bote häufig die Peripetie ein.«[256] Und tatsächlich läutet dieser Cookie, zusammen mit der gleich darauf folgenden zweiten Botin Cynthia (Katharine Towne), die Handlungsumkehr der Figur Adam ein (S. 174). Adams Mitarbeiterin Cynthia – mit der er offenbar eine Affäre hatte oder hat und die braunhaarig ist wie seine zukünftige Verlobte Camilla – bestätigt ihm am Telefon, dass seine Konten rätselhafterweise alle leer sind, zugleich überbringt sie ihm die Botschaft, dass ihn jemand sehen wolle, und zwar: ein Cowboy. Adam ist an dieser Stelle ›ganz unten‹, hat nichts mehr zu verlieren und ist bereit für dieses Treffen.

Szene 35: Begegnung mit dem Cowboy – Adams Anagnorisis

Im Plot des Films folgt die Szene jener, in der Betty der unheimlichen Nachbarin Louise Bonner begegnet (S. 114). Die Szenen korrelieren inhaltlich, da Betty und Adam beide hintereinander auf ›Archetypen des Hollywoodkinos‹ treffen, die zudem als Figuren einer anderen ontologischen Fiktionsebene des Films entstammen. Beide, Louise Bonner und der Cowboy, sind deutlich als irreale Erscheinungen inszeniert. Wirkte der Auftritt der Louise Bonner wie im Kino, so wirkt der des Cowboys wie eine Bühnenaufführung: Adam löscht das Licht seines anfahrenden Porsche, steigt aus und betritt einen leeren Koppelplatz. Wie von Geisterhand schaltet sich mit einem übertriebenen, brutzelnden Surren eine Glühbirne unter einem dekorativen Rinderschädel ein – und dann tritt der Cowboy aus dem Nichts auf die Bildfläche und hält seinen Monolog. Wenn er die Bühne verlässt, wird das Licht wieder verlöschen.

---

256 Vgl. Schweikle/Schweikle: Metzler Literatur Lexikon, S. 60.





Abb. 98, 99 und 100: der Auftritt des Cowboys (TC 01:05:47; TC 01:05:50; TC 01:06:04)

Die theatrale Inszenierung dieses ›Showdowns‹ legt somit einen fiktionalen beziehungsweise imaginären Charakter der Begegnung nahe. Dieser Koppelplatz ist so gesehen ein innerer theatraler Schauplatz, auf dem die Figur Adam einen inneren Konflikt austrägt. Die künstlerische Umsetzung speist sich aus der im Film durchweg anzutreffenden Idee, innere Prozesse ›dramatisch zu veräußern‹. Insofern ist der Cowboy als eine Allegorie eines veräußerlichten Anteils von Adam zu verstehen, auf die gleiche Weise wie Dan ein Anteil von Diane ist (vgl. S. 195). Als Ausprägung einer inneren Stimme gibt der Cowboy ihm seine Handlungsrichtung vor:

> I want you to go back to work tomorrow. You were re-casting the lead actress anyway [...] audition many girls for the part. When you see the girl that was shown to you earlier today, you will say »This is the girl« [...]. (ab TC 01:08:17)

Dramaturgisch erfüllt die Szene damit die Aufgabe einer klassischen Anagnorisis, denn Adam ›entscheidet‹ sich mit dieser Begegnung, der Mafia nachzugeben – und wird zugleich als »Intrigenhelfer« das Schicksal von Diane mitbesiegeln.

Die aufgespaltene Figur: Adam, Bob und der Cowboy

Der Figur Adam Kesher liegt somit eine ähnliche Aufspaltungsidee zugrunde wie der Hauptfigur als Betty. Auch diese Figur wird variiert beziehungsweise durch verschiedene Identitäten repräsentiert. Dabei bewegt sich Adam auf der gleichen Ebene der erzählten Welt wie Betty. Beide sind als Starpersona idealisierte Projektionsbilder und damit das jeweilige »Ideal-Ich« eines Subjekts. Adam ist ein ›top notch‹-Regisseur, sieht aus wie eine Art Hollywood-Godard (und wie ein Alter Ego von Starregisseur David Lynch selbst). Auf der Ebene der ›Wirklichkeit‹, also der erzählten Welt von Diane, agiert die Persona des Hollywoodregisseurs dagegen in einer entidealisierten Version als Bob Booker. Der ältere, nicht so attraktive, zudem mit weniger Begabung und Erfolg ausgestattete Regisseur Bob Booker kontrastiert Adam und betont damit dessen idealisierte Erscheinung. In dieser Paarung wird das Verhältnis von Betty und Diane wiederholt und gespiegelt.

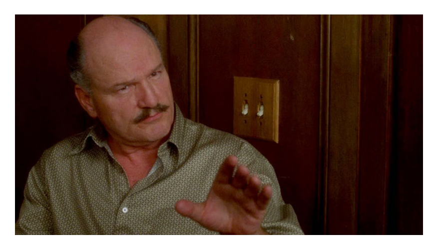



Abb. 101: Regisseur Bob Booker und … (TC 01:20:09); Abb. 102: Regisseur Adam Kesher bei der Arbeit (TC 01:25:07)

Bob Booker spielt eine Rolle in der Szene des Vorsprechens (S. 118) und findet Erwähnung im Gespräch beim Verlobungsdinner. Hier wird Bob (als Bob ›Brooker‹) als Regisseur des Films THE SYLVIA NORTH STORY erwähnt (S. 223). Diese Information steht dabei auf der expliziten Ebene im Widerspruch zur Screen-Test-Szene, in der Adam Kesher als der Regisseur eines Films mit diesem Titel gezeigt wird (S. 128). Auf der impliziten Ebene weist dieses Paradox gleichwohl auf die geteilte Identität der beiden.

Lynch arbeitete bereits in TWIN PEAKS mit Auf- und Abspaltungen von Figuren, wie beispielsweise bei der Figur Bob als einem abgespaltenen, bösen Anteil von Leland, dem Vater von Laura Palmer, der sich zugleich als ihr Mörder herausstellt. Als Entität und Allegorie des Bösen kann er zudem auch andere ›befallen‹. In TWIN PEAKS wird dies (in der ersten Staffel) nicht explizit erzählt, sondern nur über die implizite Dramaturgie. So wird das Rätsel, wer Laura Palmer ermordet hat, in der ersten Staffel über eine inhaltliche Übertragung dramaturgisch aufgelöst: Der vom Verbrechen an Laura abgeleitete sexuelle Missbrauch durch den Vater refiguriert sich mit anderen Figuren am Ende der ersten Staffel in der Begegnung von Audrey Horne als angehender Prostituierter mit ihrem Vater Benjamin Horne als ihrem ersten Kunden.

Der Cowboy als Allegorie

Die »Allegorie« ist ein Fachbegriff der Rhetorik, hat in der Religionswissenschaft und in der Philosophie eine lange Definitionsgeschichte hinter sich, und sie ist ein Ausdrucksmittel in der bildenden Kunst. In den sprachlichen Künsten ist sie ein Mittel des poetischen Erzählens, hier dient sie der Veranschaulichung eines abstrakten Begriffs oder eines Bedeutungsfeldes.[257] Anders als bei der Metapher kann

257 Zum Oszillieren zwischen Symbol und Allegorie im Verstehensprozess von theatralen Aufführungen: Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004, S. 271.

bei der Allegorie die Beziehung zwischen dem Bildlichen und der Bedeutung willkürlich sein. So dient sie der Verbildlichung von etwas Abstraktem durch beispielsweise eine Personifikation, so wie die Nationalstaaten durch Figuren und Sinnbilder repräsentiert werden, etwa die Germania für Deutschland oder die Marianne für Frankreich, oder die Gerechtigkeit durch Justitia. Eine Allegorie kann entweder durch Abstraktion oder durch Konvention verstanden werden, sie kann aber auch selbst Hinweise auf ihre Bedeutung enthalten.[258] In diesem Sinne ist der Cowboy eine Allegorie, deren Bedeutung durch die von ihm ausgelösten Assoziationen wahrgenommen werden kann. Der Cowboy ist zudem ein Archetyp des Hollywoodkinos, er gilt als eine Figur des »Wilden Westens«, einer ›vorzivilisatorischen Zeit‹, in deren rechtsfreien Räumen das Gesetz des Stärkeren gilt; dabei ist der klassische Filmcowboy nicht immer ein wortkarger Typ, sondern oftmals durchaus ein Meister des Wortes.[259] Zum Bedeutungsspektrum des Cowboys gehört nach Jane Tompkins der Diskurs über die Angst vor Männlichkeits- und Autonomieverlust.[260] Der Cowboy ist ein Role Model, welches das Ideal männlicher Autonomie *par excellence* repräsentiert. Er steht zudem für eine Vorstellung von legitimierter Gewalt: »The Western hero […] offers an image, a style, of responsible, of civilized violence.«[261] Und: »The style of the Western hero has a meaning: it signifies the approriateness of his violence, its justice and necessity.«[262] Der Cowboy als individuelles und kollektives US-amerikanisches Phantasma steht für das Gegenteil dessen, was der Figur Adam Kesher gerade widerfährt, für das Gegenteil männlicher Autonomie. Er entspricht einem US-amerikanischen, weißen, kollektiven männlichen »Ich-Ideal«, so wie Rita das weiße Weiblichkeitsideal repräsentiert. Rita und der Cowboy sind beide Personal der symbolischen Welt, beides sind Archetypen der symbolischen Kunstform Kino. Und als externalisiertes Vorstellungsbild überzeugt der Cowboy Adam ironischerweise davon, dass es richtig ist, jetzt ›klein beizugeben‹ – um weiterhin ein ›Star-Regisseur‹ bleiben zu können.

Symbolische Aktivierung der Dinge: die Zigaretten

Lynch zelebriert auch außerhalb des Films das Zigarettenrauchen, wie das Kaffeetrinken, als besondere Pose und Geste eines künstlerischen Daseins. Dabei impliziert er auch eine Art Widerständigkeit gegen die unglamourösen Moral- und Ge-

258 Schweikle/Schweikle: Metzler Literatur Lexikon, S. 9f.

259 Perez, Gilberto: The Material Ghost, Baltimore/Maryland: Johan Hopkins University Press 1998, S. 237.

260 Tompkins, Jane: West of Everything the Inner Life of Westerns, New York u.a.: Oxford University Press 1992, S. 45.

261 Perez: The Material Ghost, S. 234.

262 Ebd., S. 235.

sundheitsdogmen der Gegenwart.[263] Er selbst inszeniert sich als Starregisseur und öffentliche Person und, teils ironisch, teils ernst gemeint, als leidenschaftlicher Raucher.[264] Die Figur Betty gibt der Pose des Rauchens in Szene 15 Bedeutung als Insigne einer erfolgreichen Künstlerin.



Abb. 103: David Lynch auf Twitter; Abb. 104: Betty imitiert die rauchende Greta Garbo (TC 01:10:42); Abb. 105: die rauchende Rita Hayworth (TC 00:25:01)

Die Zigaretten als Motiv wurden in Mulholland Drive von Lynch symbolisch aktiviert. Sie und das Rauchen als Insignien von Freiheit und Autonomie speisen sich implizit aus dem (nicht nur) im US-amerikanischen kollektiven Gedächtnis verankerten Motiv des Marlboro-Man-Cowboys. Die Zigaretten aktivieren sozusagen den ›inneren Cowboy‹ in Adam, auf eine ähnliche Art, wie der Kaffee Dianes Wahrnehmung beeinflusst. So hat Adam die angedeutete Affäre mit Diane als Cowboy und Raucher, darauf weist auch der auffällige Aschenbecher bei ihr im Apartment hin. Auch dass der Cowboy im Apartment der toten Diane auftaucht, hat mit dieser Konstellation zu tun (vgl. S. 203). Und auch in jenem Moment, in dem Adam dem Rat des Cowboys folgt und er sich für Camilla Rhodes entscheidet, wird das Zigaretteanzünden auffällig in Szene gesetzt. Impliziert wird damit in etwa, dass das Rauchen der Aufrechterhaltung der Identität als Starregisseur dient. Darüber hinaus ist auch der Zigarettenrauch motivisch mit jenem als Metapher aktivierten Rauch assoziiert, der dazu beiträgt, dass das Phantasma »Rita/Camilla« auf die Welt kommt. Auch als Adam in Szene 58 die mutmaßliche Hochzeit mit dem Phantasma (beziehungsweise Camilla Rhodes im Aussehen der Rollenfigur) bekannt gibt, rauchen beide.

---

263 Im Streit zwischen dem Sender ABC und David Lynch ging es unter anderem auch um das Thema Rauchen. Als Lynch nicht bereit war, das Rauchen seiner Figuren einzuschränken, fragten die Verantwortlichen von ABC, ob sie dann nicht wenigstens jeweils husten könnten, vgl. Todd: Authorship and the Films of David Lynch, S. 139f.

264 Lynch twitterte den kurzen Clip am 19. September 2016, in dem er rauchend zu sehen ist – enigmatisch, in Gegenlicht und Zeitlupe, vgl. Dear Twitter Friends, it'll be just like in the movies. Pretending to be somebody else (Video-Upload 19.09.2016, R.: David Lynch), online unter https://twitter.com/david_lynch/status/777900518291025920.

Szene 40: Der Screen Test – Adams Umkehr

Die folgende Szene wurde bereits aus dem Zusammenhang des Haupthandlungsstrangs heraus beschrieben (S. 124); in ihr laufen nun die beiden Handlungsstränge von Betty und Adam zusammen. Im Figurenbogen von Adam handelt es sich hier um seine Peripetie (Handlungsumkehr), als er sich im Casting entgegen seiner anfänglichen Weigerung nun für Camilla Rhodes entscheidet und sagt, was von ihm verlangt wird: »This is the girl«. Dafür wird er von dem, hinter dem Rücken des Studioleiters Jason Goldwyn (Michael Fairman) versteckten und nun hervortretenden, diabolisch wirkenden Produzenten Ray gelobt: »Excellent choice« (TC 01:26:43).

Angekündigt und zugleich ironisch kommentiert wird Adams Entscheidung durch den passend angelegten Songtext von *I've told every little star*, der von Camilla Rhodes vorgetragen wird: »Might as well confess, if the answer is yes …«. Dieses »Yes« bedeutet ein »Ja« zu Camilla Rhodes, und sie singt weiter: »Maybe you may love me too«. Als es kurz darauf zum intensiven Blickwechsel mit Betty kommt (vgl. S. 128), ist die Entscheidung gefallen. Betty scheint intuitiv die Umstände zu erkennen, verabschiedet sich von Linney und Nicki: »I'm sorry. I must go«. Sie rennt weg – wie es im Drehbuch heißt: »… and runs off like Cinderella«. Adam schaut ihr als ›verpasste Gelegenheit‹ und verhinderte Idealbesetzung verzweifelt hinterher. Im Drehbuch (der TV-Pilotfolge) heißt es dazu: »Adam is sick of himself.« Und: Adam »sees her running off out of his world«.[265]

Aber Camilla Rhodes hat mit ihrem Songtext recht, denn Adam wird sich adaptieren und sich einfach in Camilla verlieben. Genaugenommen wird er sich in ihr Phantasma verlieben, in sie als die Rollenfigur – die eben von verschiedenen Darstellerinnen verkörpert werden kann (ausführlich S. 214). Adam Kesher wird erst wieder im dritten Akt, in Szene 57, auftauchen (S. 222).

4 Die Intrige: Mr. Roque und die Mafia

Elemente eines Intrigendramas

Die Intrige als dramaturgischer Begriff ist eine Bezeichnung »für das eine Handlung begründende Komplott, mit dem sich ein Teil der Dramenfiguren zur Durchsetzung seiner Ziele gegen einen anderen verschwört«[266]. Im Intrigen-Gegenintrigen-Modell strebt die Handlung, von einem Plan ausgehend, einem klar definierten Ziel entgegen, das es mit allen Mitteln – Intrigenverkleidung, der Intrigenstimme (die Stimme der Verstellung), Intrigenrequisiten und intellektueller Kraft oder Hin-

265 Lynch: MULHOLLAND DRIVE Drehbuch für TV-Pilotfilm, S. 82.

266 Schweikle/Schweikle: Metzler Literatur Lexikon, S. 223.

terlist – zu erreichen gilt.[267] Der Intrige steht dabei stets eine Gegenintrige gegenüber, die zu verhindern sucht, dass der Plan der Intrigierenden aufgeht. Dabei gibt es keine »moralisch induzierte Definition von Protagonist und Antagonist«, »je nach Beschaffenheit der Intrige steht dem Helden ein Schurke gegenüber oder umgekehrt«.[268] Anders als im analytischen Drama, in dem die Zuschauenden sukzessive über die verbrecherischen Vorgänge und Zusammenhänge aufgeklärt werden (vgl. S. 40), werden sie im Intrigendrama in die Pläne des Intrigierenden eingeweiht – um daraufhin dabei zuzusehen, wie das Intrigenopfer die Hintergründe der Intrige gegen sich erkennt und darauf mit einer Gegenintrige reagiert.

Mulholland Drive als Drama der offenen Form spielt mit Elementen und Versatzstücken des analytischen Dramas sowie mit denen des Intrigendramas. So kann man die Figuren des Films mithilfe des Intrigen-Gegenintrigen-Modells in Parteien einteilen und den expliziten dramaturgischen Konflikt fassen und beschreiben: Dem Strukturmodell des Intrigendramas nach ist die Schauspielerin Diane das Opfer einer Verschwörung und Intrige. Diese wird angeführt von Mr. Roque und seinen Intrigenhelfern, der Mafia, den Produzenten, dem Auftragsmörder und auch Adam Kesher. Sie alle agieren gegen die Interessen von Diane. Ihre Intrige besteht darin, Diane die Traumrolle wegzunehmen und sie mit Camilla Rhodes zu besetzen. Die Gegenintrige der Hauptfigur Diane reagiert darauf, indem sie ihnen diese Rolle nicht überlassen will, sondern einen Mordauftrag an Camilla in Auftrag gibt, sich dann aber, nachdem sie von dessen Vollzug erfahren hat, selbst umbringt. Soweit ist die Intrige physikalisch linear-kausal nachvollziehbar. Das, was dann im Moment des Sterbens geschieht, folgt der bereits beschrieben Post-mortem-Logik: Sozusagen aus Dianes Einbildungskraft heraus entsteht im Moment des Sterbens das Alter Ego Betty und eine Wiederbegegnung mit dieser Rolle. In dieser inneren Vorstellungswelt versucht Diane als Betty, die Rolle vor dem Zugriff der Intriganten zu beschützen und zu verstecken (vgl. S. 138). Bei dem expliziten dramaturgischen Konflikt handelt es sich unter der Perspektive des Intrigendramas hier um einen klassischen »Parteienkonflikt«, in dem zwei Parteien um ein Objekt streiten. Dieses Objekt des Streits ist die Rolle, die Figur Rita/Camilla.

Die Intrigendrama- und Parteienkonflikt-Anteile des Films liegen im Hintergrund der dramaturgischen Konstruktion und kommen im Plot des Films nur in wenigen Szenen zum Tragen. Zudem sind sie so in den Haupterzählstrang eingewoben, dass das Ursache-Wirkungs-Verhältnis auf der ersten Ebene nicht mühelos als in einem direkten Zusammenhang mit dem Haupterzählstrang von Betty stehend erkannt werden kann.

---

267 Stutterheim/Kaiser: Handbuch der Filmdramaturgie, S. 286; Stutterheim: Handbuch Angewandter Dramaturgie, S. 261f.; Matt: Die Intrige, S. 33f.

268 Stutterheim/Kaiser: Handbuch der Filmdramaturgie, S. 286.

Szene 10: Mr. Roques Allmacht – die Exposition der Intrige

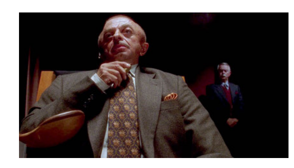
Mr. Roque und die Intrige werden bereits früh im Film eingeführt. Die erste Szene, die dem Strang zuzuordnen ist, schließt die erste Sequenz ab. Hier korrespondiert sie auf der verdeckten Ebene mit der vorangegangenen Szene, in der Dan über seinen Traum spricht und seinem Therapeuten seine Vermutung erzählt: »There is a man in the back of this place. He's the one who's doing it.« (Vgl. S. 197) Implizit bestätigt die Szene die Annahme, denn dieser Mr. Roque (Michael J. Anderson) ist derjenige, von dem Dan spricht.

Mr. Roque ist der mächtigste Mann im MULHOLLAND-DRIVE-Kosmos; ›er zieht in seinem Hinterzimmer im Irgendwo die Fäden‹. Dieses Zimmer, von dem aus er regiert, wirkt wie ein Wiedergänger des roten Zimmers aus TWIN PEAKS, in dem, so Chris Rodley, »das Problem Zeit« nicht existiert.[269] Weder Dan noch Diane kennen diesen Mann, der hinter Glas regiert. Zugang zu Mr. Roque haben nur seine Gefolgsleute und Helfer, die Filmproduzenten – aber selbst die können nur durch das Glas und per Sprechanlage mir ihm kommunizieren. Mr. Roque, wie an späterer Stelle anlässlich seiner »Planszene« ausgeführt wird (S. 187), ist der große Antagonist und Gegenspieler von Diane – und ein popkultureller Wiedergänger des klassischen Intriganten aus dem Intrigendrama. Sein Plan und Wirken führen, wie es sich für einen Intriganten gehört, zur Vernichtung der Protagonistin. In dieser Szene wird die mit dieser Figur verbundene dramaturgische Intrige eingeführt, in deren Zusammenhang auch der Überfall auf die Frau in der Limousine steht. Man sieht die Hintermänner, die für diesen Übergriff verantwortlich zu sein scheinen. Sie zu zeigen erzeugt auf Seiten der Zuschauenden Neugier und Spannung, da diese nun darüber informiert sind, dass die Feinde der Frau ihr auf der Spur sind und für sie weiterhin eine Bedrohung darstellen.

Das Telefonat durch drei Ebenen

Zunächst liegt in dieser Szene die aus dem Auto entkommene unbekannte Frau noch unter dem Tisch in Ruths Apartment und schläft. Dann folgt eine Einstellung mit Mr. Roque, der ein Headset trägt. Er wird telefonisch verbunden und sagt: »The girl is still missing« (TC 00:16:59). Diese Botschaft wird per Telefon über zwei Instanzen hinweg weitertransportiert, um am Ende der Kette ins Leere zu laufen: In der letzten Einstellung hebt niemand mehr ab.

269 Vgl. Rodley: Lynch über Lynch, S. 36.



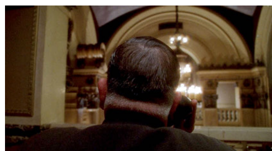


Abb. 106–108: der Intrigant (Sequenz ab TC 00:16:43)




Abb. 109 und 110: seine Botschaft durchquert alle Ebenen

Der Mann, der als Erster angerufen wird, wird nur von hinten gezeigt. Sein massiger Nacken und die neoklassizistisch (›italienisch‹) anmutende Innenarchitektur im Hintergrund geben Hinweise auf seine Zugehörigkeit zu den Filmproduzenten und Kapitalgebern, die später in der Handlung mit Adam Kesher eingeführt werden. Dieser ›Vertreter des Kapitals‹ paraphrasiert die Botschaft tautologisch mit »the same« und gibt sie uninspiriert weiter, an eine offenbar untergeordnete Person, von der nur ein behaarter Arm beim Abheben des Telefons zu sehen ist (in den Credits: »Hairy-armed man«) – dabei handelt es sich um ein Telefon mit altmodischer Wahlscheibe, an der Wand einer schmuddeligen »Low Class Küche«, wie der Ort schon im Drehbuch beschrieben wird.[270] Es wird von einer Ringlampe als Practical Light (ein Fachbegriff für eine Lichtquelle im Bild) ausgeleuchtet – bei diesem Telefon handelt es demnach um ein Requisit in einer hyperrealen Filmkulisse und, dies berücksichtigend, bei dem Arm soziotypologisch um den eines Beleuchters auf einem Filmset.

Dieses Filmteammitglied ruft seinerseits in einer untergeordneten Ebene an – und hier wird es besonders interessant, denn es scheint eine Grenzüberschreitung zu geben: Vergleichbar mit der Möglichkeit in THE MATRIX (USA 1999, R.: The Wachowskis), per Telefon in der Matrix anzurufen, wird hier in eine andere Ebene oder andere Ordnung telefoniert. Markiert durch einen roten Lampenschirm und einen

270 Lynch: MULHOLLAND DRIVE Drehbuch für TV-Pilotfilm, S. 35.

vollen Aschenbecher, auf deren symbolische Aktivierung Lynch in seinen »Clues« selbst hinweist, klingelt das Telefon hier in der imaginären Welt von Betty, einer von filmischen Fiktionen gespeisten Fantasiewelt.[271] Die transportierte Botschaft »the girl is still missing« wird damit am Ende der Szene implizit beantwortet: Das »missing girl« ist nicht mehr im Film, sondern es liegt hier in einer Zwischenwelt schlafend unter dem Tisch.

Dieser letzte Moment des Telefonanrufs wird in Szene 54 in einer anderen Version wiederholt. Hier ist es dann ein Anruf von Camilla (wie die dunkelhaarige Frau dann heißt), der von Diane-Betty entgegengenommen wird (S. 217). Durch die Wiederholung der Situation wird dieses Telefon einerseits zu einer Dingmetapher, andererseits werden so zwei Ereignisse miteinander synchronisiert als Darstellung einer Form von Gleichzeitigkeit.

Die Ansage des Mr. Roque »the girl is still missing« erscheint zunächst als konkreter Suchauftrag. Die Inszenierung des Telefonats, quasi durch mehrere Ebenen hindurch, zeigt, dass es ein ganzes Netzwerk von Verbündeten zu geben scheint. Die Eigentümlichkeit des Inszenierungsstils, die Reduzierung des Textes sowie die geringe Erkennbarkeit deuten als Verfremdungseffekte zudem auf eine Mehrfachcodierung des Erzählten.

Mr. Roques Stimme der Macht

Mr. Roque wird beim Telefonieren in einer extremen Großaufnahme gezeigt (Abb. 107), die nach Gilles Deleuze als Affektbild *par excellence* gilt: »Ein Affektbild ist eine Großaufnahme, und eine Großaufnahme ist ein Gesicht.«[272] In Bezugnahme auf Béla Balázs schreibt Deleuze, dass die Großaufnahme als Bildtypus dem Gesicht den Status einer Entität verleihe. Er unterscheidet dabei die Großaufnahme eines Gesichts nicht von der Detailaufnahme eines Teils eines Gesichts, beides habe die Kraft, »das Bild aus seinen raumzeitlichen Koordinaten zu lösen, um den reinen Affekt in seinem Ausdruck zu zeigen«.[273]

Diese Großaufnahme von Mr. Roques Headset löst es als Entität aus seinem raumzeitlichen Kontext, lenkt die Aufmerksamkeit auf das Sprechen und die Stimme an sich und inszeniert so das Wort des Mr. Roque als Machtwort, als Autorität, als »die Stimme des Vaters« in der symbolischen Ordnung. Die symbolische Ordnung ist »die Ordnung der Sprache und des Diskurses, jedoch auch die Ordnung

---

271 Zwei der Hinweise von David Lynch lauten: »Notice appearances of the red lampshade« und »Notice the robe, the ashtray, the coffee cup«, vgl. Booklet der Universal Studios DVD 2002.

272 Deleuze, Gilles: Das Bewegungs-Bild. Kino 1, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998, S. 123. Ausführlich über den Gegenstand der »Großaufnahme« in der Filmtheorie: Elsaesser/Hagener: Filmtheorie zur Einführung, S. 79ff.; vgl. auch Balázs, Béla: Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst (1949), Wien: Globus 1961, S. 49–57.

273 Deleuze: Das Bewegungs-Bild, S. 135.

der Macht und des ›Gesetzes des Vaters‹, welche wiederum selbst eine sprachliche Ordnung ist«[274]. Die Körperlichkeit von Mr. Roque konterkariert dabei eine eindimensionale Repräsentation von männlicher Macht: Er ist klein und sitzt im Rollstuhl. Er ist so mächtig, dass die Macht keine physische Kraft braucht, er ist ein »Prothesengott« (Freud), der über das Telefon verfügt als McLuhan's »extension of man«.[275] Das Telefon als technische Entwicklung (wie auch das Mikrofon, der Lautsprecher und das Radio) erhöht die Ausübung von Macht über den Hörsinn um ein Vielfaches.[276] Das Telefon ermöglicht, dass die Stimme sich durch den Raum bewegt, räumliche Grenzen passieren kann, während der Körper dort bleibt, wo er ist.[277] In der Szene in MULHOLLAND DRIVE ist die Stimme der Macht nur in der ersten Einstellung körperlich verortet, in den folgenden Einstellungen wird diese dann zu einer »akusmatischen Stimme« (vgl. auch S. 151). Die Stimme löst sich vom Körper, verselbstständigt sich und findet ihr Echo und ihre Wiederholung auf den anderen Ebenen.

Die Dramaturgie des Telefons

Das Telefon ist Mr. Roques Instrument der Machtausübung, Symbol seiner Omnipotenz. Seit der Szene in der Limousine, in der neben Ritas Kopf ein Autotelefon angebracht ist, ist es omnipräsent. Das Telefon ist in MULHOLLAND DRIVE ein wichtiges und ein symbolisch aktiviertes Requisit.[278] Die Botschaften, die per Telefon übertragen werden, können in MULHOLLAND DRIVE die Grenzen von verschiedenen Welten überschreiten; sie können ihren angestammten semantischen Raum verlassen und in die Welt einer anderen Ordnung eindringen. Die über das Telefon später vermittelte Botschaft »shut everything down« wird zu einem grenzüberschreitenden Ereignis, das in alle Bereiche hineinwirkt: ins Imaginäre, ins Symbolische – und sogar ins Reale, dem der Selbstmord der Hauptfigur am Ende zuzurechnen ist.

Schon in TWIN PEAKS I machte Lynch das Telefon zum Instrument der Vernetzung, über das vom Beziehungsgeflecht der Bewohnerinnen und Bewohner und deren heimlichen Verbandelungen erzählt wird. Auch in MULHOLLAND DRIVE werden

274 Laplanche/Pontalis: Das Vokabular der Psychoanalyse, S. 488; vgl. auch Nemitz, Rolf: »Die Unordnung der symbolischen Ordnung«, in: Lacan Entziffern (15.03.2013), online unter https://lacan-entziffern.de/symbolisches/symbolische-unordnung; Evans: Wörterbuch der Lacanschen Psychoanalyse, S. 276f.

275 McLuhan, Marshall: Understanding Media: The Extensions of Man, Massachusetts: MIT Press 1994, S. 3ff.

276 Vgl. Enns, Anthony: »Telepathie – Telefon – Terror. Ausweitungen und Verstümmelungen des Körpers«, in: Nicola Gess (Hg.), Hörstürze, Akustik und Gewalt im 20. Jahrhundert, Würzburg: Königshausen & Neumann 2005, S. 89–112, hier S. 91.

277 »The voice travels through space, bodies stay where they are.« (Chion: The Voice in Cinema, S. 63)

278 Vgl. auch Nieland: David Lynch, S. 103ff.

über die Kommunikation per Telefon die personellen Zusammenhänge der Figuren erzählt, die Vernetzung der Intriganten und das Offenlegen der Produktionszusammenhänge. Das Telefon ist auch Symbol für die unpersönliche Welt der »Business Connections« in Hollywood.[279]

In dramaturgischer Hinsicht kann mit dem Medium Telefon eine räumliche Trennung überwunden werden, oder es wird eine räumliche Trennung der Figuren ermöglicht, was für diverse erzählerische Absichten hilfreich ist. Vor allem in auf Suspense angelegten Filmen kann das Telefon nützliche dramaturgische Dienste leisten.[280] Im Kino hat das Telefon eine lange Geschichte, und bereits im Stummfilm wurde es erzählerisch genutzt, um Spannung zu erzeugen. Sowohl in David W. Griffiths THE LONELY VILLA (USA 1909) als auch Lois Webers Film mit dem selbstreferenziellen Titel SUSPENSE (USA 1913) spielt das Telefon eine zentrale Rolle: In beiden Filmen ruft eine in einem alleinstehenden Haus durch Eindringlinge bedrohte Frau ihren Mann an, der dann zur Hilfe eilt. In beiden Filmen dient das Telefon auch zu einer Art ›Fernsteuerung‹ der jeweiligen Gattin durch den Ehemann, der ihre Verhaltensweisen per Telefon lenkt.[281] (Das Motiv der Fernsteuerung wurde in der Kinogeschichte vielleicht am deutlichsten ausgespielt in dem Spionagefilm TELEFON [Don Siegel, USA 1977], in dem russische Agenten als »Schläfer« in den USA per Telefon und übermitteltem Codewort, einer Gedichtzeile von Robert Frost, aktiviert werden.)

---

279 Ebd., vgl. auch Mactaggart: »Silencio«, S. 8.

280 Zur Rolle und Funktion des Telefons im Film vgl. auch Debatin, Bernhard/Wulff, Hans J.: Telefon und Kultur: Das Telefon im Spielfilm, Berlin: Spiess 1991.

281 Vgl. auch Chion: The Voice in Cinema, S. 63. Es gibt weitere frühe US-amerikanische Filme, in denen Hilfe per Telefon angefordert wird: HEARD OVER THE PHONE (USA 1908, R.: Edwin S. Porter), THE LONEDALE OPERATOR (USA 1911, R.: David Wark Griffith), THE INVADERS (USA 1912, R.: Francis Ford, Thomas H. Ince), die Filmserie THE HAZARDS OF HELEN (USA 1914, R.: J.P. McGowan und J. Gunnis Davis); vgl. Glaubitz, Nicola et al. (Hg.): Eine Theorie der Medienumbrüche 1900/2000, Siegen: Universitätsverlag 2011, S. 97.



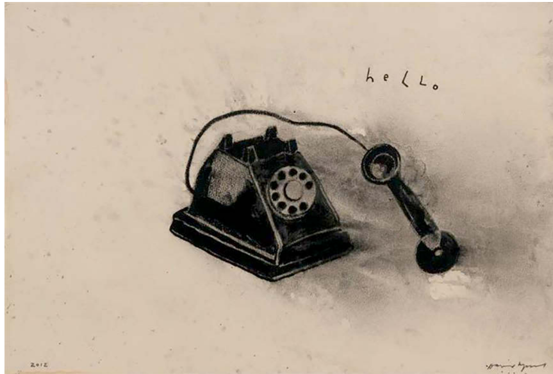


Abb. 111: Telephone © David Lynch 2012; Abb. 112: hello © David Lynch 201

Das Telefon in Mulholland Drive kann auch als Hinweis auf die Immaterialität der diegetischen Welt verstanden werden, in der, nach Paul Virilio, der Mensch den Bezug zur physischen, zur körperlichen Wirklichkeit verliert und er rein »telepräsent« ist und »gleichzeitig hier und andernorts«.[282] In Mulholland Drive ist die Protagonistin ja genau so: gleichzeitig hier und woanders. Bereits in Lost Highway setzt Lynch das Telefon in dieser Weise ein: der Mephisto-artige Mystery Man reicht dem eifersüchtigen Ehemann Fred das Telefon, um ihm zu zeigen, dass er, der Mystery Man, gleichzeitig bei ihm zu Hause ist, obwohl er doch hier bei der Party vor ihm steht. Die Szene ist eine gleichnishafte Übersetzung der Szene zuvor, in der der eifersüchtige Fred bei sich zu Hause angerufen hat, um festzustellen, dass seine Frau nicht ans Telefon geht. Der Mystery Man ist hier als Allegorie der Eifersucht zu verstehen, durch die man eben, obwohl an einem Ort, in Gedanken an einem anderen ist. Das Telefon ist sein dramatisches Hilfsmittel, dies performativ zu demonstrieren.

282 Virilio, Paul: Fluchtgeschwindigkeit, Frankfurt am Main: Fischer 2001, S. 20.

Szene 18: »Shut everything down« – die Planszene des Intriganten

> There's quite a bit of interest in this role.
> *Ray von Ryans Entertainment*
>
> O.K., you're a rock. Remember, a rock.
> *David Lynch*[283]

Im strukturellen Aufriss des Intrigendramas ist ein dramaturgisches Einzelelement zentral, ohne das keine Intrige auskommt: die »Planszene«.[284] In dieser Planszene wird von der intrigierenden Figur der Plan zur Intrige und eventuell auch ihrer Ausführung gefasst. Planszenen im Film können unterschiedlich gestaltet werden; in ihr können die Zuschauenden wort- und detailreich in die Pläne eingeweiht werden, sie kann aber auch unauffällig sein, nonverbal angelegt und sogar ins Off verlegt sein. In solchen Fällen lässt sich die Planszene nur retrospektiv erkennen, nachdem sich ihre Auswirkungen gezeigt haben. Sie kann aber auch originell performativ ausgearbeitet sein. So hat man es in MULHOLLAND DRIVE mit einer Planszene zu tun, in der das »Intrigensubjekt«[285] aufgespalten ist; hier begegnen sich ein Helfer der Intrige, der Produzent Ray, und der Anstifter und vermeintliche Studioboss, Mr. Roque, zum gemeinsamen Plan. Der in der Szene gefasste Plan besteht aus einer radikalen Anordnung: »Shut everything down«. Auf der expliziten Ebene wirkt dieser Auftrag zunächst so, als ginge es darum, das Filmprojekt aufgrund der Auflehnung des Regisseurs bei Ryan Entertainment zu stoppen. Über die implizite Dramaturgie wird jedoch veranschaulicht, dass der Plan dazu führt, dass das ganze System ›heruntergefahren‹ wird – das bezieht sich nicht nur auf die erste Ebene, also dass hier ein Filmprojekt gestoppt werden soll, sondern meint gleich das ganze psychische System der Hauptfigur.

Im modellhaften Intrigendrama gehen nach Peter von Matt der Planszene die »Erfahrung einer Not« und die »Vision eines Ziels« voraus.[286] In der Intrige in MULHOLLAND DRIVE wurde diese Noterfahrung von Produzent Ray gemacht; nach dem Desaster bei Ryan Entertainment konsultiert er nun Mr. Roque mit einer Frage: »Do you want him replaced?« Dabei steht er vor Mr. Roque wie vor einem Orakel. Die Antwort muss er sich jedoch – wie in einer Psychoanalyse – selbst geben. Mr. Roque sitzt ›wie ein Fels‹, hinter Glas, kommuniziert wird hier nur per Gegensprechanla-

283 David Lynchs Regieanweisung für Michael J. Anderson, Darsteller von Mr. Roque, zit. n. Friend: Creative Differences.

284 Matt: Die Intrige, S. 33.

285 Ebd., S. 118.

286 Ebd., S. 34.

ge. (Im Drehbuch ist angemerkt, dass der Name wie »rowk«, also fast wie »rogue«, »Schurke«, ausgesprochen werden soll.[287])

Die Einstellung ist so gefilmt, dass sich das Gesicht von Ray in der Glasscheibe, hinter der Mr. Roque zu sehen ist, reflektiert. In einem Bericht über den Dreh stellt der Journalist Tad Friend dar, wie dieses zu einem ›sprechenden Bild‹ wurde:

> But Lynch was shooting the dialogue from outside Roque's glass-walled office, so the scene's visual focus was the intercom, shaped like an old-fashioned transistor radio. Then Lynch asked, »Can we put a little spot on Robert?« – »Suddenly, Katima's [der Darsteller von Ray] spotlit face, reflected in the glass, floated like a ghost in the frame. And when Lynch suggested that the lamp above Mr. Roque should grow gradually brighter, then fade to black at the end, he had conjured a haunting image of the remoteness of power.«[288]





Abb. 113: Ray konsultiert Mr. Roque (TC 00:34:56); Abb. 114: Insignien der Macht: der Vorhang, das grüne Sofa (TC 00:35:15)

Insignien der Macht: der Schreibtisch, das grüne Sofa, der Vorhang

Im Kosmos von in MULHOLLAND DRIVE ist Mr. Roque der mächtigste Mann – ironischerweise als körperlich handlungseingeschränkt dargestellt, ist er der Antagonist Dianes und verantwortlich für das Handlungsgeschehen. Sein obskurer Auftrag »Shut everything down« führt dazu, dass das System, die Filmproduktion sowie die Psyche der Protagonistin Diane zusammenbrechen.

Auch hier geben die Bildgestaltung sowie die Gestaltung des Raums Hinweise auf tieferliegende Bedeutungen. In der offenen dramaturgischen Form übernehmen Dinge und Raum die Aufgabe, Handlungen von Figuren und Vorgänge zu charakterisieren.[289] Durch Szenografie und Requisiten erhalten symbolische Bezugs-

---

287 Lynch: MULHOLLAND DRIVE Drehbuch für TV-Pilotfilm, S. 35.

288 Friend: Creative Differences.

289 Klotz: Geschlossene und offene Form im Drama, S. 136; vgl. auch Stutterheim: Handbuch Angewandter Dramaturgie, S. 42.

systeme eine Gegenständlichkeit, über die textliche Beziehungen beschreibbar werden.[290] Der Raum von Mr. Roque und dessen Ausstattung ist in diesem Sinne nicht nur surrealistischer dekorativer Hintergrund, sondern er hat eine dramaturgische Funktion. Über den Vorhang, den Schreibtisch und das Sofa sowie ihre innerhalb des Films etablierten Bedeutungen wird Mr. Roque charakterisiert und werden seine Wirkungsbereiche beschrieben. Die Ausstattungsgegenstände des Büros sind einerseits Insignien der Macht, zugleich repräsentieren sie die drei Welten, in denen die Figuren und Identitäten des Films agieren: Die theatralen Vorhänge, mit denen der Raum ausgekleidet ist, das grüne Sofa und der rote Schreibtisch mit blauer Leuchte repräsentieren im übertragenen Sinn die drei Bereiche und Welten des Films: die Fiktions-, die Imaginations- und die Wirklichkeitsebene. Der Vorhang als ikonografisches Motiv deklariert diesen Ort als nichtrealen, theatralen Bühnenraum.[291] Er taucht im Film in zwei Zusammenhängen auf, zum einen im *Club Silencio* und dann hier bei Mr. Roque, dessen Raum mit ihm ausgekleidet ist. Einer Konvention nach findet der Vorhang im klassischen Porträt Verwendung, um das Umfeld einer dargestellten Person in den Hintergrund zu rücken und die Aufmerksamkeit ganz auf sie zu lenken. Seit der Antike ist vor allem das Porträt des Herrschers und einer hochgestellten Person eng mit dem Vorhang verbunden, er soll Macht und Nähe zum Göttlichen versinnbildlichen:

> Am Thron angebracht, ehrt ein solcher Vorhang den Körper des Herrschers. Genauso stellt ein über ihm drapierter Vorhang eine Verbindung zur himmlischen Sphäre her. Ein beiseitegeschobener Vorhang wiederum lässt den Herrscher in Anlehnung an das Theater immerwährend im Bild auftreten.[292]

Der Vorhang in Mr. Roques Raum erinnert in seiner Düsterkeit zudem an ein Bild von Francis Bacon, an dessen moderne Adaption eines Herrscherporträts *Man in Blue I* (1954), in dem es auf eine andere, aber durchaus verwandte Weise um die Darstellung einer ambiguen männlichen Identität geht.

Der Schreibtisch in Mr. Roques Raum, ein weiteres Insigne der Macht, deutet auf die Autorität der Institutionen und Entscheider; ein Bediensteter in ›angemessener‹ Entfernung deutet auf das Vorhandensein einer helfenden Exekutive; das grüne Sofa auf die Psychoanalyse. (Das Motiv des grünen Sofas wiederholt sich, im Apartment von Diane ist es Ort ihrer phantasmatischen Tätigkeit, vgl. S. 205). Lynch

290 Vgl. Lotman, Jurij M.: »Künstlerischer Raum, Sujet und Figur«, in: Jörg Dünne et al. (Hg.), Raumtheorie: Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 529–543, hier S. 532.

291 Stoichiță, Victor I.: Das selbstbewußte Bild: Vom Ursprung der Metamalerei, München: Fink 1998, S. 80.

292 Blümle, Claudia/Wismer, Beat: »Hinter dem Vorhang: Verhüllung und Enthüllung seit der Renaissance – von Tizian bis Christo«, Museum Kunst-Palast Düsseldorf, München: Hirmer 2016, S. 164.

porträtiert die Figur Mr. Roque hier als Allegorie eines allmächtigen Herrschers, dabei als eine transzendentale Institution, die Macht über alle Instanzen hat. Diese herrscht über die Produzenten, das Geld, die damit assoziierte sogenannte Realität. Damit hat er Macht über die Welt des Symbolischen, die theatralen Formen der Welt, und nicht zuletzt wirkt er auch in das Imaginäre, in die Psychen der Figuren. Er stellt die verborgene, unzugängliche Macht dar, der die Figuren ausgeliefert sind und die im *Winkie's* von Dan hinter der Mauer erspürt wird als etwas, was alle Fäden in der Hand hat, so Dan: »… one who's doing it« (vgl. S. 234).

5 Die Nebenintrige: Der Auftragsmörder Joe

Früh im zweiten Akt, in Szene 19, wird eine Nebenfigur eingeführt: der Auftragsmörder Joe (dargestellt von Mark Pellegrino). Im unmittelbaren Zusammenhang des Plots und beim ersten Sehen des Films ordnet man die Figur der Intrige gegen die dunkelhaarige Frau zu, als jemanden, der auf der Suche nach ihr ist und dafür ›über Leichen geht‹. Sein Auftrag setzt sich, so die Information aus den Szenen vorher, zusammen aus »The girl is missing« und »Shut everything down«.

Aus dramaturgischer Sicht ist dieser Joe ein Intrigenhelfer – der allerdings, wie sich retrospektiv herausstellt, im Dienst von gleich zwei Aufträgen steht. Er hat einen von Mr. Roque und dessen Gefolgschaft und einen von Diane. Dabei kann Joe auf verschiedenen Ebenen agieren, sowohl der Wirklichkeitsebene von Diane als auch der Imaginationsebene von Betty und Rita. Gekennzeichnet wird dies durch seine unterschiedlichen Augenfarben: Als Diane ihn mit dem Mord an Camilla beauftragt, hat er zwei blaugraue Augen (Abb. 43, S. 109), während er hier in der Begegnung mit Ed ein blaues und ein rotes Auge hat (Abb. 117) – der Farbdramaturgie nach eines für die ›Wirklichkeit‹ und eines für die ›Imagination‹. Bereits in TWIN PEAKS hat Lynch die Figur des Psychotherapeuten Dr. Jacoby mit einer Brille ausgestattet, die ein blaues und ein rotes Glas hat. Das ist eine ähnliche Bedeutungsmarkierung dafür, dass diese Figur dichotomische Anteile in sich vereint: von ›eine Wahrheit sehen können‹ und ›durch Illusionen verblendet‹ sein.

Szene 19: Der Auftragsmörder, Ed und das Buch

Die Szene spielt in einem heruntergekommenen Büro, sie beginnt mit einem freundschaftlichen Gelächter von Joe und Ed (Vincent Castellanos) und endet mit einem dreifachen Mord. Joe ist gekommen, um an ein offenbar wichtiges schwarzes Buch zu gelangen. Um dies zu erreichen, erschießt Joe Ed wie aus heiterem Himmel; um diesen Mord dann wie einen Überfall aussehen zu lassen, schießt Joe zusätzlich in die Wand. Ein Schrei ertönt, die Kugel hat die dünne Wand durchbrochen, und die Frau im Büro nebenan wurde getroffen. Joe sieht sich nun gezwungen,

diese zur Zeugin gewordene Frau ebenfalls zu töten, wobei er wiederum von einer Reinigungskraft beobachtet wird. Am Ende inszeniert er einen Schauplatz mit drei Leichen. Um den Tatort authentisch aussehen zu lassen, schießt er in einen Staubsauger, der daraufhin explodiert. Diese Szene wirkt wie eine in sich geschlossen erzählte Episode, wie eine unterhaltsame, coole Kurzfilmkomödie innerhalb des Langfilms, mit einer in sich geschlossenen Handlung. Der Zusammenhang dieser Nebenhandlung mit der Haupthandlung vermittelt sich auch hier durch die implizite Dramaturgie: Bereits der fernsehtypische, einen erneuten Ortswechsel anzeigende Establishing Shot gibt Auskunft über die Identität von Ed. Die Einstellung setzt ein heruntergekommenes Bürohaus ins Bild, konkret liegt es im Schatten eines modernen Wolkenkratzers, metaphorisch liegt es ›im Schatten des Kapitals‹ (Abb. 115 und 116).





Abb. 115: Eds Büro von außen (TC 00:36:17); Abb. 116: … und von innen (TC 00:36:22)




Abb. 117 und 117b (Detail): Auftragsmörder Joe mit einem blauen und einem roten Auge (TC 00:37:13)

Über Szenografie und Requisite wird vermittelt, dass Ed so etwas wie ein Schauspiel- oder Castingagent sein könnte. In seinem etwas schäbigen Büro stehen Aktenschränke, auf dem Schreibtisch liegen Berichte und Quittungen. Ein

Italienposter an der Wand evoziert Assoziationen an die Mafia; Ed wird demnach durch Establishing-Shot und dieses Plakat als Pendant beziehungsweise Spiegelfigur zu den Geldgebern Castigliane etabliert. Er ist eine ins Stereotypische des Hollywoodfilmklischees übersetzte Rollenfigur. Er bewegt sich damit auf der Ebene von Rita und anderer Rollenfiguren, die zu finden Joe von den Intriganten sowie Diane beauftragt wurde. Joe hat sich sozusagen hier in die (halbfiktionale) Welt der gesuchten Rollenfigur begeben (das rote Auge …), und er erschießt Ed, um an dessen schwarzes Adressbuch zu kommen, das dieser als »the history of the world in phone numbers« bezeichnet (TC 00:37:32).[293] Joe hofft über dieses Buch – es ist vielleicht als eine Art Figuren- und Rollenlexikon aufzufassen – den Kontakt zu Rita oder zumindest Hinweise über ihren Verbleib zu bekommen.

Auch über den Dialog gibt Lynch Hinweise, dass es sich bei Ed um eine Figur der Imaginationsebene und bei der Szene in der Limousine um einen Film im Film handelt. Offenbar sprechen die beiden über den Unfall, bei dem Rita entkommen konnte:

> Joe: So man, that's unheard of, an accident like that, who coulda foreseen that? Ed: It's unreal, right? […] Joe: Gee, I hope you're not goin' to get in any trouble. Ed: It was just a thing. The story made you laugh. Joe: It was a funny story. Ed: A fucking car accident … (ab TC 00:36:21)

Das »Unreal« gibt einen Hinweis darauf, dass sie nicht nur über den konkreten Autounfall als Ereignis sprechen, sondern auch über die ›Unrealität‹ des Unfalls, durch den die Figur Rita aus dem Film im Film herauskatapultiert wurde. Dass es sich bei Ed selbst ebenfalls um eine ›unreale‹ Figur handelt, wird auch durch seine spezielle Begabung betont:

Eds Haarsträhne und der Rauch des Staubsaugers

Nachdem Eds Kopf auf die Schreibtischplatte gefallen ist, steht eine Haarsträhne von seinem Kopf ab (Abb. 118 und 119). Lynch gibt ihr mit einer Großaufnahme Bedeutsamkeit, zeigt, wie unreal sie absteht, sodass sie wie eine ›dazwischenfunkende‹ Antenne wirkt, über die noch eine letzte Botschaft versendet werden kann. In ähnlicher Weise, wie Adam durch das Zerschlagen der Frontscheibe der Castigliane-Limousine in Szene 17 mit einer Art Übertragungsenergie am Unfallgeschehen beteiligt wird, wird hier Ed sinnbildlich über das Motiv des Rauches beteiligt. Denn seine Haarsträhne scheint dem Revolver von Joe die Richtung zu weisen, woraufhin für diesen die unglückliche Verkettung der Ereignisse mit zwei ungeplanten To-

293 Im www.mulholland-drive.net-Forum wurden mögliche Referenzen zusammengetragen; unter anderem wird der Black-Dahlia-Mord im Los Angeles der 1940er-Jahre angeführt. Vgl. Mulholland-drive.net: »Ed's Black Book / The Black Dahlia Murder Case«, online unter www.mulholland-drive.net/studies/blackdahlia.htm.

ten bis zu dem in Rauch aufgehenden Staubsauger (ein »vacuum [auch eine Art des Nichts ...] cleaner«) beginnt.

Die Haarsträhne wirkt auf der Darstellungsebene wie eine »illokutive Zeigegeste«[294] – eine Geste, die selbstreflexiv den Blick auf das ambigue Wesen und den Doppelsinn des Dargestellten lenkt.




Abb. 118 und 119: Eds Haarsträhne (TC 00:37:45; TC 00:37:49)

Lynch spielt in MULHOLLAND DRIVE mit der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen, verschiedene Szenen sind sozusagen Varianten des gleichen Vorfalls, die sich gegenseitig mit Bedeutungen anreichern. So deutet der Selbstmord Dianes auf das Entstehen des Phantasmas bei dem Autounfall, ebenso wie der ›Unfall‹ des Auftragsmörders, der ja ebenfalls Resultat des Auftrags von Diane ist, wie später erzählt wird. Auf der Ebene der expliziten Dramaturgie dient die Episode mit Ed zudem der Zuspitzung und Spannung: Das Zuschauerwissen hat gegenüber den Figuren Betty und Rita nun einen Suspense-erzeugenden Informationsvorsprung – es scheint wirklich gefährlich zu werden für die beiden, denn die Intriganten schrecken nicht vor Mord zurück.

Szene 22: Der Auftragsmörder bei der Arbeit

In der Parallelhandlung der Nebenintrige wird die Intrige gegen Betty erzählerisch fortgeführt. Der Auftragsmörder wird bei seiner weiteren Arbeit gezeigt. Er kommt mit seinem Helfer Billy (Michael Des Barres) und einer jungen Frau namens Laney (Rena Riffel) um eine Ecke, dabei wird impliziert, dass sie dem *Pink's* Imbiss einen Besuch abgestattet haben. Joe ist offenbar (und vielleicht jetzt auch mithilfe

294 Zum Gestus des Zeigens in der Malerei mit »perlokutiver«, also wirkungserzeugender Funktion, oder mit »illokutiver« Funktion, als eine Art Verfremdungseffekt, vgl. Gandelman, Claude: »Der Gestus des Zeigers«, in: Wolfgang Kemp (Hg.), Der Betrachter ist im Bild, Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, Berlin u.a.: Reimer 1992, S. 71–93, hier S. 79f.

des schwarzen Buches) auf der Suche nach Rita und fragt Laney, ob sie in letzter Zeit »neue Mädchen« auf der Straße gesehen habe und ob darunter eine mit braunen Haaren gewesen sei. Dass Joe hier weiterhin auf derjenigen Erzählebene agiert, die keine Wirklichkeitsebene ist, wird nicht nur durch die Farbcodierung des »Pink's« angedeutet, sondern vor allem durch die Figur Laney.

Laney

Laney agiert in übertriebener Weise und wirkt wie ein Klischee einer auf der Straße lebenden Exschauspielerin und nun Prostituierten, sexualisiert (die sichtbaren Brustwarzen), mit Gewalterfahrung (Abdrücke auf ihrem Arm), mit kindlichen, manierierten Marylin-Monroe-artigen Gesten. Sie wird inszeniert als eine Karikatur einer Filmfrauenfigur: Laney lässt sich Zigarette und Feuer geben, um sich dann nach Aufforderung und ›Klaps auf den Po‹ von dem Seelenfänger Joe widerstandslos in einem Transporter ›einsammeln‹ zu lassen. Die Darstellung von Laney basiert offenbar auf gleichen Überlegungen wie die anderer Rollenfiguren, also Ritas, Louise Bonners oder auch des Cowboys. Laneys Zigarettenrauchen wirkt wie ein Hinweis auf den imaginären Charakter der Figur und der Szene (vgl. S. 177). Laney ›geistert‹ in der Welt herum, so wie in unserer realen Welt fiktionale Figuren herumwandern und durch parasoziale Interaktion wahrgenommen werden.[295]





Abb. 120: Laney und die rote Stange im Hintergrund (TC 00:44:56); Abb. 121: Laney wird ›eingesammelt‹ (TC 00:45:41)

Die rote Stange im Hintergrund

In der Szene gibt es eine weitere Andeutung des artifiziellen Charakters der Situation: Zugleich auffällig und unauffällig im Hintergrund läuft ein Komparse mit einer langen roten Stange durchs Bild. Nimmt man an, dass David Lynch hier nicht nur

295 Parasoziale Interaktion beschreibt ein interpersonales Geschehen zwischen Rezipienten und Medienfiguren. Rezipierende treten in eine Interaktion mit fiktionalen Figuren, als ob sie real existend wären, vgl. Mikos, Lothar: Film- und Fernsehanalyse, Konstanz: UVK 2008, S. 180f.

auf den roten Schlauch in Jacques Tatis MON ONCLE (F, 1958) anspielt, sondern auf das Idiom: »do not touch (someone or something) with a ten-foot pole«, dann weist dieser Insiderwitz entweder sexistisch auf Laney, oder es wird damit als sprachliche Variante das gleiche künstlerische Prinzip der Szene wiederholt: das Sprichwörtliche, dass etwas Sprachlich-Metaphorisches in eine konkrete Anschauung der dinglichen Präsenz überführt wird. Laney ist, wie die rote Stange, eine Materialisierung einer sprachlichen Existenz, die Realisierung einer künstlichen Rollenfigur aus dem schwarzen Buch.

6 Die Nebenhandlung: Dan

Nebenhandlungen dienen dazu, die Bedeutung der Haupthandlung zu unterstreichen, entweder durch ein sie kontrastierendes Handlungsgeschehen oder durch Parallelsituationen. Sie können sich in nur wenigen Szenen entwickeln und als Episoden die Haupthandlung unterbrechen. Nebenfiguren geben dabei die Möglichkeit, »den in der Haupthandlung behandelten Grundkonflikt oder einen ähnlich gelagerten von einer Perspektive aus darzustellen«, die sich aus dem Blickwinkel der Hauptfigur nicht ergeben kann.[296] In MULHOLLAND DRIVE gibt es eine Nebenhandlung, die über nur zwei Episoden geführt wird, mit der Nebenfigur Dan (Patrick Fischler) im Zentrum. Diese Figur taucht in Szene 8 in der ersten Sequenz und – damit einigermaßen symmetrisch angeordnet – in Szene 59 in der letzten Sequenz auf. Erst nach Dans zweitem Auftritt erschließt sich für die Zuschauenden, dass die beiden Szenen im Plot unchronologisch angeordnet sind beziehungsweise dass die erste Szene inhaltlich aus der zweiten hervorgeht. Die zweite Szene mit Dan und Diane ist demnach jener Traum, von dem Dan hier berichtet. Bereits aus dem Namen der Figur »Dan« als Verkürzung von »Diane« lässt sich ableiten, dass es sich um einen Anteil und eine Abspaltung von der Hauptfigur handelt – wie im Folgenden dargelegt wird.

Szene 8: Therapie in *Winkie's* Diner

Beim ersten Sehen des Films lässt sich die Szene nicht einordnen, zunächst wirkt sie wie eine filmische Parataxe, ein nebengestellter, beigeordneter und unabhängiger Einschub.[297] Sie spielt im neu eingeführten Ort *Winkie's*, einem Diner, der in der

296 Reichert, Günter: Die Entwicklung und Funktion der Nebenhandlung in der Tragödie vor Shakespeare, Tübingen: Niemeyer 1966, S. 7.

297 Über die »Parataxis« als enthierarchisierendes Gestaltungsmittel im postdramatischen Theater sowie in der Malerei vgl. Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1999, S. 284ff.

Fiktion des Films auf dem Sunset Boulevard angesiedelt ist. Das Diner als Spielort hat in der US-amerikanischen Kinogeschichte, besonders auch in den Filmen von Lynch, einen festen Platz. Es ist ein öffentlicher Raum der Begegnung, ein sozialer Ort der kleinen Angestellten, der Arbeiter*innen und der Jugend, zudem ist es ein Raum für Familienzusammenkünfte. Im Film repräsentiert das Diner eine unspezifische US-amerikanische Heimat, dabei weniger geografisch als zeitlich verortet in den (jedenfalls in der Rückschau so definierten) optimistischen 1950er-Jahren.

Diese positive Atmosphäre des Diners kontrastiert Lynch durch die ästhetische Gestaltung mit Aspekten der Unheimlichkeit. Zum einen ist dies die sich aus der Atmo herausschälende, verfremdende Musik – eine Mischung aus Soundeffekt und Orchesterinstrumenten, mit kollidierenden Schichten und Dissonanzen, zum anderen durch die schwebende Kamera, zu deren Einsatz sich Lynch geäußert hat:

> Das war von Anfang an Teil dieser Idee, Teil dieses Alptraums. Die Crew mußte einen speziellen Kranausleger beschaffen und ihn in ein enges Restaurant schaffen, damit Peter Deming und seine Kamera schweben konnten. Dieses Schweben hört nie auf; es ist, als würde man die Form einer Acht wieder und wieder nachfahren. Erst wenn man die Kamera die ganze Zeit so bewegt, entsteht dieses Gefühl.[298]

Die Kamera filmt den Dialog zwischen den beiden Männern in dauernder Bewegung und verstärkt so die Eigentümlichkeit des Schauspiels. Dan und Herb (Michael Cooke) sitzen sich gegenüber, und Dan erzählt, dass er speziell hierher kommen wollte, weil er vom *Winkie's* geträumt hatte: »I had a dream about this place« (TC 00:12:10). Das Verhältnis der beiden Männer wird nicht explizit zum Thema gemacht, aber die Art des Dialogs deutet auf ein therapeutisches Gespräch. Dan fährt fort, er habe noch einen zweiten Traum gehabt, der dem ersten entsprechen würde. In diesem sei auch Herb vorgekommen, er habe an der Kasse des Diners gestanden. Dies wird sich in dieser Szene – an ihrem Ende – realisieren, als Herb tatsächlich (zum Bezahlen) an dieser Stelle steht (Abb. 167, S. 235). In Szene 59 wird es dann aber Dan sein, der dort neben der Kasse steht, und zwar just in dem Moment, in dem Diane den Mörder Joe mit dem Mord an Camilla Rhodes beauftragt. Er steht dort in der Blickachse von Diane, und ihr Blick fällt kurz auf ihn, ohne ihn jedoch weiter zu beachten (Abb. 165, S. 234). Darin verbirgt sich der greifbarste Hinweis auf die Identität von Dan als Diane, denn sie sitzt auf etwa jenem Platz, von dem Dan gegenüber Herb behauptet, er habe dort gesessen. Lynchs Arrangement der Figuren basiert dabei auf dem Konzept der psychoanalytischen »Übertragung«. Die psychologische Übertragung hat nach Sigmund Freud in der therapeutischen Behandlung eine zentrale Funktion; in der Geschichte der Psychoanalyse ist sie ein Begriff, in dessen Kontext Fragen der therapeutischen Bedeutung des Erinnerns und der erlebten Wiederholung dis-

---

298 Rodley: Lynch über Lynch, S. 369.

kutiert werden. [299] Dan überträgt hier sozusagen sein Verhältnis zu Diane auf das zu Herb. Im Verlauf des Gesprächs erzählt Dan von seinem Erlebten und von seinem Traum, in dem er erkannt habe, dass es jemanden im Hintergrund gäbe, der die Fäden ziehe: »There is a man in the back of this place. He's the one who's doing it.« (TC 00:13:31) Daraufhin ermuntert Herb seinen Klienten, sich mit seinen Ängsten zu konfrontieren und tatsächlich nachzuschauen. Es ist der therapeutische Ansatz, durch Erinnerung und Wiederholung Herr seiner Ängste zu werden – und so läuft die ›Behandlung‹ darauf hinaus, dass Herb seinen Patienten Dan hinter das *Winkie's* begleitet.

Szene 9: das Abjekt hinter der Mauer

> David Lynch said he was looking for the most incredible face he could find. I actually met him at a Twin Peaks party, and he was like, »Look at that face!«
> *Bonnie Aarons*[300]

Dan und Herb sind auf dem Weg um das *Winkie's* herum Richtung Hinterhof, Dan steht dabei der Angstschweiß im Gesicht. Hinter ihm an der Mauer des *Winkie's* ist kurz das Telefon zu sehen, welches später im Plot (in Szene 28) von Betty für den anonymen Anruf bei der Polizei benutzt wird – und welches in Szene 9 als Symbol etabliert wird. Dan geht an dem Telefon vorbei, um ›der Wirklichkeit ins Auge zu blicken‹, während Betty sich hier der Illusion und einem Spiel mit den Identitäten hingibt. Neben dem Telefon prangt der Entrance-Pfeil, der mit tragischer Ironie darauf deutet, dass es besser wäre, eine andere Richtung einzuschlagen, also wieder umzukehren (Abb. 123). Zugleich verbindet der Pfeil Dan mit Diane, nur dass er anders als sie in die andere Richtung geht, in die der ›Erkenntnis und Wahrheit‹.

---

299 Die psychologische Übertragung hat, nach Freud, in der therapeutischen Behandlung eine zentrale Funktion. In der Geschichte der Psychoanalyse ist er ein theoretisch diskutierter Begriff, bei dem Fragen nach der therapeutischen Bedeutung des Erinnerns und der erlebten Wiederholung gestellt werden, vgl. Laplanche/Pontalis: Das Vokabular der Psychoanalyse, S. 550f.

300 Herzog, Kenny: »Mulholland Drive's Evil Hobo Breaks Her Silencio«, in: Vulture 31 (2014), H. 10, online unter www.vulture.com/2014/10/mulholland-drives-evil-hobo-breaks-her-silencio.html.



Abb. 122–124: Dans Blick hinter die Mauer (TC 00:15:25; TC 00:15:30; TC 00:15:48)

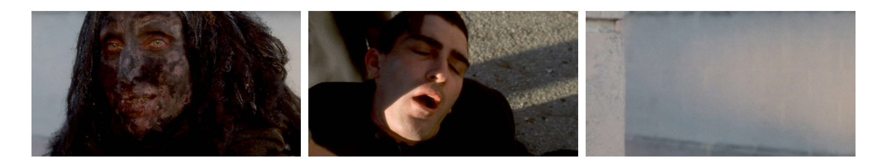


Abb. 125–127: Dans Blick hinter die Mauer (TC 00:16:20; TC 00:16:26; TC 00:16:31)

In der Szene wird über Sound und Musik mit Genreeffekten gespielt. Durch beides wird starke Spannung erzeugt und der Boden bereitet für einen Horrorfilm-Schockmoment: Dan nähert sich der Mauer – und plötzlich springt ein surreales, nicht identifizierbares, schlammig-braunes Gesicht hinter der Mauer hervor, um sofort wieder zu verschwinden. Der Sound fährt, wie nach einem Hörsturz, herunter. Der Patient fällt in Ohnmacht, die Stimme des Therapeuten dringt kaum mehr durch zu ihm. Im Drehbuch für die TV-Pilotfolge ist vermerkt, dass er tot sei – was im Film durch das Pulsprüfen von Herb auch angedeutet wird.[301]

Dieses Wesen, dem Dan hier begegnet, ist in der Kürze der Einstellung nicht identifizierbar, es wirkt wie eine fremdartige Erscheinung aus einem Horrorfilm. Um es zu charakterisieren, bietet sich der aus der psychoanalytischen Theorie Kristevas stammende Begriff des »Abjekts« für »das unbenennbare Andere« an. Das Abjekte sei, so Kristeva, weder Subjekt noch Objekt. Es repräsentiere das Verdrängte und Tabuisierte, das in der Kultur in verschieben Formen wiederauftauche: »als Unreines, Ekelerregendes, aber auch in Formen des Heiligen und Tabuisierten, und vor allem in der Literatur«[302]. Das Abjekt hat, so wie es hier inszeniert ist – als Unerkennbares, dem Dan nicht gewachsen ist – auch etwas gemeinsam mit der psychoanalytischen Kategorie des Realen. Der Begriff »das Reale«, wie er von Lacan

301 Lynch: MULHOLLAND DRIVE Drehbuch für TV-Pilotfilm, S. 7.

302 Schahadat, Schamma: »Julia Kristeva, Pouvoirs de l'horreur«, in: Claus Leggewie et al. (Hg.), Schlüsselwerke der Kulturwissenschaften, Bielefeld: transcript 2012, S. 268–270, hier S. 269f.; Kristeva: Powers of Horror, S. 1–31.

in der psychoanalytischen Theorie geprägt wurde, ist nicht im allgemeinsprachlichen Sinn als ›die reale Welt‹ zu verstehen, er ist eher vergleichbar mit dem »Ding an sich« (Kant) oder dem »Es« (Freud).[303] Wie diese entzieht sich »das Reale« dem Zugriff durch imaginäre oder symbolische Repräsentation. Das Reale ist, nach Lacan, die dritte Kategorie in der Ordnung der menschlichen Psyche: das, was weder imaginär noch symbolisch vermittelt werden kann. Unter die Kategorie des »Symbolischen« werden von Lacan alle Zeichensysteme gefasst; unter die Kategorie des »Imaginären« alle an der »Konstruktion des Ichs gebundenen Phänomene«, wie unter anderem die Illusion. Unter dem »Realen« wiederum versteht Lacan, so Élisabeth Roudinesco und Michel Plon, die psychische Realität, »das heißt den unbewussten Wunsch und seine entsprechenden Phantasmen, aber auch »den Rest«, eine für »jedes subjektive Denken unfassbare Realität«.[304] Zum Realen gehören Bereiche der Sexualität, des Schmerzes und eben auch des Traums und des Traumas. Lynch hat sich in ähnlicher Weise mit dem Sujet auseinandergesetzt, wie er erzählt: »Wir erfahren die ultimative Realität nicht: Das Reale bleibt während des gesamten Lebens im Verborgenen, wir sehen es nicht.«[305] Diesem Realen zu begegnen und es auszuhalten, ist Dans Psyche – wie nach Lacan die Psyche des Menschen überhaupt – jedenfalls nicht gewachsen.

Dramaturgisch bedeutsam ist diese Szene noch insofern, als durch sie der Erwartungshorizont der Zuschauenden geprägt wird. Der Schockmoment erzeugt Unsicherheit und lässt Erwartungen entstehen, dass ähnlich eruptive Effekte jederzeit wieder geschehen könnten. Darüber hinaus wird hier durch das Abjekt eine Gegenkraft etabliert, die gegen die im Hintergrund wirkende Intrige von Mr. Roque gerichtet ist. Und jener Intrigant (»He's the one who's doing it.«) wird im Plot deshalb auch als Nächstes eingeführt (vgl. S. 181).

Min:Sek 8:30	Szene Nr. 6	die Polizei ermittelt
9:50	7	Tante Ruth geht auf eine lange Reise
11:40	8	Therapie in *Winkie's* Diner
15:11	9	das Abjekt hinter der Mauer
16:38	10	Mr. Roques Allmacht
17:50	11	Bettys Ankunft in Los Angeles

(Vollständige tabellarische Übersicht auf S. 255.)

303 Vgl. Roudinesco, Élisabeth/Plon, Michel: Wörterbuch der Psychoanalyse, Wien: Springer 2004, S. 845; Evans: Wörterbuch der Lacanschen Psychoanalyse, S. 228ff.

304 Roudinesco/Plon: Wörterbuch der Psychoanalyse, S. 846.

305 Lynch zit. n. Rodley: Lynch über Lynch, S. 326.

7 Der 3. Akt

> Bei MULHOLLAND DRIVE hatte ich einen Haufen Bruchstücke, die alle sehr ähnlich waren – alle hatten ein offenes Ende. Also brauchten sie eine bestimmte Art von Idee, die sie miteinander verbinden würde. Das war der Trick.
> *David Lynch*[306]

Sequenz VII: das Erwachen der Diane. Szene 48: Diane und der Cowboy – Aufdeckung der Vorgeschichte

Im dritten Akt laufen nun alle Handlungsstränge zusammen. Nachdem Betty und Rita verschwunden sind und Tante Ruth nichts und niemanden vorgefunden hat, wird in die nächste Szene überblendet – und zwar gleich zweifach. Die Montage ist dabei so gestaltet, dass der Übergang von einer in die nächste Szene – von einem Ort zum anderen Ort – wie eine Art Stolpern wirkt. Die Editorin Mary Sweeney arbeitet dabei mit einer ähnlichen ästhetischen Idee wie in Szene 42, in der Rita und Betty zeitversetzt mit sich selbst überblendet werden (Abb. 64, S. 137).[307] In beiden Szenen werden ineinander verschachtelte beziehungsweise sich ineinanderschiebende Zeitebenen illustriert. Dass der Ortswechsel als der einer tieferen Dimension verstanden werden soll, wird auch über das Bildmotiv betont: In einem Interview erklärte Lynch, dass für ihn Bilder von Türen und Fluren nicht nur Übergänge zwischen Räumen, sondern zwischen verschiedenen Welten repräsentierten.[308] Und tatsächlich wird in diesem Übergang die gesamte Erzählung von einer Welt in eine andere transponiert.

Eröffnet wird der dritte Akt mit einer POV-Kamerabewegung auf die im Bett liegende Frau. Vertraut ist diese Einstellung aus der Szene 42, in der Rita und Betty die tote Diane Selwy entdecken. Im Unterschied zu jener ersten Einstellung ist der Körper der Frau nun wieder intakt, und auch die Matratze ist unversehrt. Diese Frau ist lebendig – so wirkt die Szene zunächst wie eine Rückblende in Dianes früheres Leben.

306 Ebd., S. 378.

307 Vgl. auch Barker: »Out of Sync, out of Sight«, S. 249f.; Zettl: Eingeschlossene Räume, S. 247.

308 Zit. n. Nochimson, Martha P.: David Lynch Swerves: Uncertainty from Lost Highway to Inland Empire, Austin: University of Texas Press 2013, S. 113.



Abb. 128: eine ›schlafende Leiche‹ (TC 01:56:18); Abb. 129: der Cowboy »Time to wake up!« (TC 01:56:23); Abb. 130: eine verweste Leiche (TC 01:56:30)



Abb. 131: der sich zurückziehende Cowboy (TC 01:56:31); Abb. 132: die schlafende Diane (TC 01:56:51)

Aus dem Off des Bildes mit der auf dem Bett liegenden Frau ist nun eine sich öffnende Tür zu hören, jemand sagt: »Hey pretty girl.« (TC 01:56:22). Überraschenderweise steht in der Tür der Cowboy, lächelnd ergänzt er: »Time to wake up!« Es folgt eine Schwarzblende, und nach der folgenden Aufblende liegt wieder der verweste Leichnam der Toten (aus Szene 42) dort. Das Lächeln auf dem Gesicht des Cowboys erstirbt, und er zieht sich zurück. Das Bild wird vollständig schwarz, und dieselbe Filmmusik aus dem Moment, in dem Rita und Betty die Tote entdeckt haben, legt sich über die Bilder. Dazu mischt sich das Türklopfen – exakt das gleiche wie das der Nachbarin DeRosa in jener ersten Szene. Dieses Klopfen kommt in MULHOLLAND DRIVE insgesamt viermal vor: einmal als Betty und Rita die tote Diane finden, dann, wie eben beschrieben, als der Cowboy bei der Lebendigen und bei der Toten auftaucht, und später, wenn DeRosa bei der lebendigen Diane anklopft, und am Ende, wenn Diane in Panik gerät und sich umbringt. Es wird eingesetzt wie ein Marker, der diese Ereignisse miteinander synchronisiert und anzeigt, dass diese nicht in einem chronologischen, sondern einem transpositorischen Zusammenhang stehen. Durch das Parallelisieren der Motive wird angezeigt, dass es sich hier nicht um

einen Zeitsprung auf der Zeitachse, sondern um einen auf die Gleichzeitigkeit der Ereignisse deutenden Motivsprung handelt.[309]

In dem Motiv der im Bett liegenden Frau kreuzen sich vier erzählerische Kontexte: Es gibt die verweste Tote (Abb. 133), die schlafende Diane und die sterbende Diane am Ende des Films. Darüber hinaus gibt es noch ein viertes Bild, das in verdeckter Weise eingeschrieben ist: die in Bettys Bett schlafende Rita in Szene 15. Hier liegt die Unbekannte in spiegelbildlicher Position auf dem Bett (Abb. 134).[310] Sie wird so der Toten zeitversetzt an die Seite gelegt, was auf sublime Weise ihre Identität als in einem Zusammenhang mit der toten Diane stehend darstellt.




Abb. 133: die verweste Leiche (TC 01:35:33); Abb. 134: die schlafende »Rita« (TC 00:27:15)

Nachdem der Cowboy verschwunden ist, wird das Bild schwarz. Nach der Aufblende ist wieder die Schlafende auf dem unversehrten Bett zu sehen. Die Aufblende wirkt dabei durch den sich aus dem Bild schiebenden Bildvordergrund wie ein beiseitegezogener Vorhang, der den Blick auf eine Bühne freigibt.

Die Frau wird von dem Klopfen geweckt, und nun folgt der, vermutlich von den meisten Zuschauenden antizipierte, Überraschungsmoment, dass es sich bei der Darstellerin um die gleiche wie die der Betty handelt, eben um Naomi Watts. Ihr

---

309 David Roche hat das Motiv der Frau auf dem Bett als eine Ausprägung eines »Kristallbildes« beschrieben, in dem sich verschiedene Zeiten und Bedeutungsebenen durchkreuzen (The Death of the Subject in David Lynch's Lost Highway and Mulholland Drive, S. 7). Er bezieht sich u.a. auf Couté, Pascal: »A peine eut-elle franchi la route«, in: David Lynch, l'écran omnivore: Éclipses 34 (2002), S. 36f. Gilles Deleuze prägte die Metapher des Kristallbildes (im Sinne eines Prismas) als Begriff für ein mehrdeutiges Bild. Das aktuelle Bild werde durch virtuelle Bilder und verschiedene Bedeutungen angereichert, die alle durch »die innere Anlage eines Keims« miteinander verbunden seien (Das Zeit-Bild. Kino 2, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998, S. 96f.).

310 Im Filmblog ›Film School Rejects‹ (betrieben von Neil Miller, USA) wurde diese bildliche Korrespondenz durch eine Fotomontage verdeutlicht (das Bild steht von Deutschland aus nicht mehr online zur Verfügung): The Greatest Trick David Lynch Ever Pulled.

Schauspiel unterscheidet sich dabei von dem zuvor: Betty spielte sie wie eine Comicfigur, Diane spielt sie nun psychologisch-naturalistisch.

Diese Szene wirft zunächst mehrere neue inhaltliche Fragen auf: Was soll es bedeuten, dass Diane jetzt erwacht: Handelt es sich um eine zeitliche Rückblende oder um ein metaphysisches Ereignis? Oder war alles vorher nur ein Traum der Hauptfigur? Es stellt sich auch die Frage nach der Relevanz dessen, dass Diane von derselben Schauspielerin, von Naomi Watts, verkörpert wird. Ist Betty selbst also die gesuchte, aber jüngere Diane? Durch diese sich in den Vordergrund drängenden Fragen der Rezeption wird zudem das innere Kommunikationssystem (zur Erinnerung: der diegetischen Welt der Figuren) kurzzeitig überlagert durch das äußere Kommunikationssystem (das zwischen Autor und Rezipierenden). Die Doppelrollenbesetzung erinnert damit an ein ähnliches Moment in Hitchcocks GOGO, in dem man nach dem Auftauchen der Wiedergängerin der verstorbenen Madeleine nicht weiß, wozu man aufgefordert ist. Man sieht, es ist Kim Novak in anderer Maske – aber soll man dies erkennen oder nicht? Die Figur Scottie jedenfalls, so wird behauptet, erkennt sie noch nicht.[311]

Die Begegnung der »Ich-Ideale« und »Ideal-Ichs«

Die Aussage des an dieser Stelle überraschend auftauchenden Cowboys »Time to wake up!« ist doppeldeutig: Konkret weckt er damit die Schlafende, im übertragenen Sinn erweckt er hier eine Tote zum Leben. Darüber hinaus wirkt sein Satz wie eine an die träumende Betty gerichtete Ermahnung, aufzuwachen und sich der Realität zu stellen – was auch geschehen wird, denn die Welt, in der die Protagonistin nun aufwacht, hat nichts mehr mit einem idealisierten »dream place« zu tun.

Es gibt im Film mehrere Hinweise auf eine potenzielle Liebesgeschichte zwischen Betty und Adam, die in Szene 40 durch den intensiven Blickwechsel auf dem Set etabliert wird. Diese Liebesgeschichte zwischen einer Schauspielerin und einem Regisseur realisiert sich dabei nicht konkret, sondern sie wird als in einer Vorstellung stattfindend dargestellt beziehungsweise als ein Begehren, in dem sich die Phantasmen begegnen und gegenseitig »durchqueren«.[312] Wie auf S. 176 ausgeführt, lässt sich der Cowboy als eine Abspaltung des Regisseurs Adam Kesher

311 Scottie sieht Judy zum ersten Mal in der Szene vor dem Blumenladen, ab Minute 88:03 (DVD Universal Pictures 2001).

312 Der Ausdruck das »Phantasma durchqueren« ist inspiriert von einem sich auf Lacan beziehenden Vortrag von Helmut Draxler (ist hier jedoch seinem eigentlichen theoretischen Kontext als Bezeichnung für das ›Aussetzen des Phantasmas‹ entfremdet): »Das Phantasma kann nicht durchschaut werden wie die Ideologie. Es lässt sich nur ›durchqueren‹, was nichts anderes heißt als von einem Phantasma ins andere zu taumeln.« (»Die Phantasmen durchqueren«. Vortragsankündigungstext Arsenal Kino [2016], online unter www.arsenal-berlin.de/berlinale-forum/archiv/programmarchiv/2016/magazin/die-phantasmen-durchqueren.html).

verstehen – er erscheint hier als Entität des Regisseurs, mit dem die Schauspielerin eine Affäre hat, der aber auch dafür verantwortlich ist, dass Diane ihre Traumrolle nicht bekommen hat und somit für den symbolischen Tod der Schauspielerin (mit-)verantwortlich ist. Die Liebesgeschichte findet, entsprechend den von Lacan übernommenen Begrifflichkeiten, nicht zwischen den realen »Ichs« der Charaktere statt, der Schauspielerin und dem Regisseur, sondern zwischen deren »Ideal-Ichs« (zur Erinnerung: das Ideal-Ich ist das imaginäre Ideal, dem eine Person entsprechen will) und »Ich-Idealen« (ein Bild, von dem das Ich annimmt, dass es für eine andere oder einen anderen begehrenswert sei). In Dianes und Bettys phantasmatischer Welt bewegt sich der Cowboy als Anteil von Adam – darauf deuten die Zigaretten und der Aschenbecher (vgl. S. 177) sowie die um den Spiegel hängenden Cowboyhüte (Abb. 135) hin. Der Cowboy ist damit in allen Momenten der Traumentstehungen vertreten – sei es der Traum von der Liebe, der Traum von der Karriere oder ein Traum vom Leben aus dem Sterben heraus.



Abb. 135: die Cowboyhüte im Schlafzimmer (TC 01:38:43)

In dieser Szene und ihren Variationen wird darauf hingedeutet, dass sich in Dianes Begehren verschiedene Instanzen durchmischen. Es richtet sich auf drei verschiedene Phantasmen: auf sich selbst als Betty, auf den Cowboy und auf »Rita« – alles Archetypen der symbolischen Kunstform Kino. Die Figur DeRosa dagegen repräsentiert Begehren und Liebe auf der Realitätsebene – und das stellt Lynch als größtmögliche Trostlosigkeit der Verflossenheit und der gegenseitigen Feindseligkeit dar. Mit ihrem persistenten Klopfen stört sie ›die schönen Träume‹ der Hauptfigur.

Szene 49: Diane und die Exgeliebte DeRosa

The actor's life is one of the hardest lives.
David Lynch[313]

Das Klopfen an der Tür bringt Diane dazu, aufzustehen und die Haustür zu öffnen. Ihr Apartment ist, anders als der »dream place« von Betty, in tristen graublauen Tönen gehalten. Hier gibt es keine Bilder an den Wänden, Diane scheint hier nicht heimisch geworden zu sein (die Umzugskartons stehen noch herum). Dieses Apartment repräsentiert in seiner Tristesse folglich so etwas wie die Wirklichkeit hinter den schönen Vorstellungen und Selbstidealisierungen.

Vor der Tür steht nun Dianes Nachbarin DeRosa, welche die Rückgabe von Haushaltsgegenständen fordert. Aufgrund des von Ressentiment geprägten Verhaltens von Diane wird impliziert, dass die beiden ›eine Geschichte‹, eine gescheiterte Liebesbeziehung, hinter sich haben. DeRosa möchte nun, nach drei Wochen, wie sie erwähnt, ihre Lampe und ihr Geschirr zurück. Diane reagiert mit: »I put your dishes in that box« (TC 01:58:17) – das ist demnach alles, was von der Liebe geblieben ist, sie ist ›in einer Box verschwunden‹ (in motivischer Analogie zu dem Verschwinden der Liebesbeziehung von Betty und Rita in der blauen Box …). Und noch etwas anderes deutet auf eine Liebesbeziehung von Diane und DeRosa hin: In der Bildgestaltung wird das große grüne Sofa prominent und direkt zwischen den beiden in Szene gesetzt (Abb. 136). Das Sofa wird in Szene 53 zu jenem Platz, an dem Diane sich das Liebesspiel mit Camilla imaginiert, gleichzeitig weist es auf ein anderes grünes Sofa: jenes im Raum von Mr. Roque. Es scheint ein Hinweis darauf zu sein, dass Mr. Roque als die im Hintergrund stehende Macht auch in die Vorstellungswelten und das Begehren der Figuren hineinzuwirken vermag (vgl. S. 188). Und nicht zuletzt ist die Couch als ›Besetzungscouch‹ mit den mächtigen Männern Hollywoods, wie Mr. Roque einer ist, assoziiert.

313 Lim: David Lynch, S. 156.




Abb. 136: DeRosa, Diane und die Couch im Vordergrund (TC 01:58:12); Abb. 137: der Abschied von DeRosa (TC 01:59:21)

In dieser Szene kommen darüber hinaus zwei weitere symbolisch aktivierte Requisiten zum Einsatz: Zunächst ist es der auffällige Aschenbecher in Form eines Klaviers, den DeRosa als ihr Eigentum an sich nimmt. Dieses Requisit beziehungsweise die Tätigkeit des Rauchens ist aktiviert als ein Symbol für Illusion, Begehren und ›Sexyness‹ (Stars rauchen …, vgl. S. 177). Wenn aber ›der Traum aus ist‹, wie im Falle der verflossenen Liebe DeRosas, wird der Aschenbecher sozusagen überflüssig und eingesteckt. Das zweite Requisit ist ein blauer Schlüssel, der neben dem Aschenbecher auf dem Wohnzimmertisch deutlich ins Bild gesetzt wird. Anders als der in Szene 21 eingeführte, futuristisch wirkende, blaue Schlüssel hat dieser eine gewöhnliche Form. Die Rolle des Schlüssels wird erst später in Szene 59 aufgelöst, jetzt wirft er zunächst Fragen auf. Lynch lenkt durch die Mise en Scène die Aufmerksamkeit dezidiert auf diese Requisiten und weist darauf hin, dass ihnen Bedeutung zukommt in Hinsicht auf die mögliche Enträtselung der narrativen Zusammenhänge. Das Einordnen der Szene in ein chronologisches Verhältnis zu Szene 42 (in der DeRosa ebenfalls an die Tür klopft) wird dabei durch jene Requisiten verunmöglicht, aber auch durch die Frisur von DeRosa (teils längere Haare, aber mit kurzen Pony) in Kombination mit der Angabe, es sei drei Wochen her (»It's been three weeks.«; TC 01:58:12) Die Aussage scheint implizit zur detektorischen Rezeptionstätigkeit und einer zeitlichen Einordnung aufzufordern, gleichzeitig folgt daraus, dass die Ereignisse sich in keine zeitliche Abfolge einordnen lassen. DeRosas Frisur weist vielmehr darauf, dass diese Szene eine Variante von Szene 42 ist und dass DeRosa aus der Wahrnehmungsperspektive von Diane einfach anders aussieht als aus der von Betty. In Lynchs fiktionaler Welt sind die Identitäten der Figuren instabil und beweglich, je nachdem, wer sie in welchem Zusammenhang wahrnimmt. (Und Ereignisse in Mulholland Drive geschehen auf unterschiedliche Weise, je nachdem, wer sie sieht und für wen sie Konsequenzen haben.) Mit diesem Verfahren hat Lynch hat bereits in Lost Highway gearbeitet: Figuren werden hier als Projektionen von jeweils anderen dargestellt. So scheint es sich im Fall von Renee und Alice (dargestellt von Patricia Arquette) um dieselbe Frau in unterschiedlichen Wahrnehmungszusam-

menhängen zu handeln: einmal wahrgenommen von Ehemann Fred (Bill Pullman) und einmal von ihrem Ehemann durch die Augen des Liebhabers Pete (Balthazar Getty), in den er sich – von Lynch wörtlich genommen und visuell-performativ gestaltet – ›hineinversetzt‹.

Szene 50: Diane und die Exgeliebte Camilla

Im Plot folgt nun eine Szene, in der Diane sich in ihrer Küche einen Kaffee zubereitet und dann plötzlich Rita vor ihr erscheint. Für Erstzuschauende überraschend nennt sie diese nun Camilla. Durch die sich sublim aufeinander beziehenden Dialogpassagen – in dieser Szene sagt Diane: »Camilla, you have come back!« (TC 02:00:15), und in Szene 36, in der Betty mit Rita ihre Rolle einprobt und Rita rezitiert: »I came back. I thought that's what you wanted« (TC 01:09:26; S. 116) – wird auch hier darauf verwiesen, dass die Ereignisse und Geschehnisse ineinander verschachtelt und gespiegelt sind, dass das Grundmotiv und Bedeutungsfazit des Films auf verschiedenen Ebenen wiederholt und variiert werden.

Hier erfolgt nun ein erster, besonders deutlicher Hinweis auf die Identität der unbekannten Frau, diesmal über das filmische Mittel der Montage und ihren Effekt: Nachdem Diane alleine zurückbleibt, bereitet sie sich einen Kaffee zu (zur Bedeutung des Kaffees S. 170). Sie wirkt depressiv, die Haare sind ungekämmt, ihre Zähne in einem schlechten Zustand, ihre Wohnung wirkt trist. Dann entspannt sie sich, Musik setzt ein, und sie schaut zu ihrer linken Seite. Dort steht plötzlich Rita, in aller Perfektion und geschminkten Schönheit, wie eine unwirkliche Erscheinung in Szene gesetzt, und lächelt Diane liebevoll an. Diane spricht sie nun mit anderem Namen an: »Camilla, you have come back!« Sie strahlt, die Freude über die Wiederkehr schlägt allerdings schnell um in einen Alptraum: In der nächsten Einstellung schon ist die Erscheinung verschwunden, und an exakt ihrer Stelle steht nun Diane selbst in all ihrem Elend. Erzählt wird so, dass Camilla nur eine Halluzination war, ein Wunschbild der Hauptfigur – zugleich werden über die visuellen Mittel, über den Match Cut, der beide Gestalten mit gleicher Blickrichtung gleichsetzt, auch inhaltlich beide Figuren gleichgesetzt (Abb. 138–141).[314]

314 Um in einer Schuss-Gegenschuss-Montage das Gefühl zu vermitteln, dass sich zwei Personen anschauen, gilt es, beim Dreh den sogenannten Achsensprung zu vermeiden. Schaut die Person in der ersten Einstellung im Bild ›von links nach rechts‹, sollte die andere im Gegenschuss ›von rechts nach links‹ schauen. Dieses 180-Grad-Prinzip beschreibt auch Beller, Hans: »Aspekte der Filmmontage. Eine Art Einführung«, in: Ders. (Hg.), Handbuch der Filmmontage. Praxis und Prinzipien des Filmschnitts, Köln: Herbert von Halem 1999, S. 9–32, hier S. 15.



Abb. 138 und 139: Diane und Camilla …



Abb. 140 und 141: Diane anstelle von Camilla (Sequenz ab TC 02:00:14)

Als die Erscheinung von Camilla wieder verschwunden ist, wird ausführlich dargestellt, wie Diane sich einen Kaffee zubereitet. Nach dem Vorgang springt die Kamera aus einer Naheinstellung in eine Totale, welche die Küche in frontaler Totalansicht zeigt und sie so als die Kulisse einer düsteren Sitcom erscheinen lässt, in der Diane klein und verloren wirkt. Lynch bezieht sich in seinen Filmen und Arbeiten wiederholt auf die Sitcom als Symbolisierung der ›heilen Welt‹, wobei er stets an der Dekonstruktion des Phantasmatischen interessiert ist; z.B. in der ersten Staffel von Twin Peaks und auch in der surrealistischen Miniserie Rabbits (2002).[315]

Darauf folgt ein plakativ artifizieller, comichafter Schnitt in eine Detailaufnahme der Kaffeemaschine und deren roten Leuchtknopf – entgegen der Konvention des naturalistischen Schnitts, in dem in der Regel keine zwei Einstellungsgrößen übersprungen werden sollten, damit den Zuschauenden eine Orientierung im Raum ermöglicht wird. Zudem ist der Grüngrauschleier auf den Bildern verschwunden, und auch der Ton verändert mit diesem Schnitt seine Qualität; alle Geräusche wirken nun hyperrealistisch dicht und kristallklar. Zudem fällt auf,

315 Durch Rabbits entsteht eine komplexe, sich gegenseitig anreichernde Intertextualität: Die Hasen verweisen ihrerseits auf Alice in Wonderland (1865), was wiederum auf die Situation in der Küche zurückweist: Der Kaffee führt Diane, wie der Hase Alice, in eine fiktive Welt.

wie exponiert das Kaffeekochen ausgestellt und dadurch auf dessen symbolische Aktivierung gedeutet wird. Mithilfe des Kaffees entwickelt Diane ja jene Einbildungskraft, mit der sie sich ihre idealisierte Welt und sich als Betty imaginiert. Wie bereits erläutert wurde, etabliert Lynch den Kaffee als Symbol für Imagination und als Mittel der Figuren, mittels seiner ihre Fantasie anzuregen (vgl. ab S. 170).

Diane geht nun mit der Kaffeetasse in der Hand zum Sofa. Als sie beiseitetritt, gleitet die Kamera über die Sofalehne und nimmt die überraschenderweise dort liegende, erwartungsvoll lächelnde, halbnackte Camilla in den Blick. Damit springt die Handlung in die Innenperspektive von Diane, die sich selbst verwandelt in eine Betty-artige Erscheinung, in der ihre Haut wieder rosig und gesund und der Kaffeebecher zu einem Glas Whisky geworden ist. Auf dem Wohnzimmertisch steht nun auch wieder der Aschenbecher (aber es liegt kein Schlüssel dort). Als mit dem Rauch(-en) verknüpfte Dingmetapher und als der Besitz von DeRosa gekennzeichnet, weist der Aschenbecher auf das libidinöse Feld von Diane, in dem sich in deren Vorstellung verschiedene Entitäten und Phantasmen überlagern.





Abb. 142–144: Diane bereitet sich einen Kaffee zu und imaginiert sich Sex mit Camilla (Sequenz ab TC 02:01:23)

Der Musikeinsatz in der Szene (*Go Get Some* von David Lynch und John Neff) erinnert an die Ästhetik eines Musikvideos. Es beginnt harmonisch, Diane klettert auf ihre Geliebte, sie schauen sich begehrlich an, Diane fragt Camilla: »What was it that you were saying, beautiful?« (TC 02:02:02) Camilla erwidert: »I said: You drive me wild«.[316] Dann kippt die Situation unvermittelt, und Camilla wird kühl: »We shouldn't do that anymore.« Diane versucht die Bemerkung zu ignorieren: »Don't say that. Don't ever say that!«, um dann den sexuellen Akt mit Gewalt fortzuführen.

316 Heather Love weist auf die ostentative Klischee- und Comichaftigkeit des Dialogs hin: »Diane's cheesy, slightly '80s line (›What was that you were saying beautiful?‹) is matched for pure woodenness by Camilla's response (›I said, You drive me wild!‹). […] These characters mouth their lines without conviction, their speech entirely devoid of the hesitation and surprise« (Spectacular Failure, S. 128). Zur Figur der Lesbe in MULHOLLAND DRIVE vgl. auch Bradbury-Rance: Lesbian Cinema after Queer Theory, S. 16–34.

Erst als Camilla hinzufügt: »I've tried to tell you this before« hält sie inne und vermutet bitter: »It's him, isn't it?«.

Lynch bindet die Szene so ein, dass sie wie eine Rückblende oder eine Erinnerung erscheint, in der erzählt wird, wie Diane von ihrer Geliebten verlassen wurde. Die Aufmerksamkeit wird durch das: »It's him …« auf Adam Kesher als Ursache gelenkt. (Das ist dabei doppelsinnig zu verstehen, da der Regisseur ihr die Rolle, als deren allegorische Verkörperung Rita im Film fungiert, tatsächlich entzogen hat.) Dieses Ereignis bildet die figurendramaturgische Handlungsmotivation; hier entsteht das Trauma von Diane, das sie zum Handeln bewegt und Konsequenzen hat. Bevor diese gezeigt werden, fügt Lynch zwei weitere ineinander verschränkte Rückblenden ein.

Szene 51: Eifersucht auf dem Set – erste Rückblende

Diane steht in historischem Kostüm auf einem Filmset, in den Kulissen einer Großstadt der 1940er-Jahre – dem Film-noir-Zeitalter von GILDA – und beobachtet als Statistin (den rauchenden Starregisseur …) Adam Kesher bei Dreharbeiten. Dieser inszeniert gerade eine in einem Auto spielende Liebesszene. Im Hintergrund von Diane ist in der Kulisse das Schild eines Ladens zu erkennen: »Repairs TV« – was nachträglich wie ein ironisch-selbstreflexiver Kommentar erscheint, da MULHOLLAND DRIVE als gescheiterte Fernsehserie durch das Kino »repariert« wurde.

Adam beginnt, dem männlichen Darsteller die Szene vorzuspielen, zu dessen offenkundigem Missfallen. Der Regisseur nimmt dafür den Platz des Schauspielers auf dem Fahrersitz ein, legt seinen Arm um Camilla, beginnt über die Szene zu sprechen und bittet dann das Team, das Set zu verlassen – bis auf den Darsteller und auch Diane, die auf Bitte von Camilla bleiben und das Geschehen weiter beobachten darf. Das Auto bildet hier einen eigenen Raum, eine »Heterotopie« mit eigenen sozialen Regeln und Machtverhältnissen (der Mann ›sitzt am Steuer‹).[317] Es ist zudem ein Ort, der Intimität schafft und in dem sich hier die Betriebsamkeit auf dem Set ausblenden lässt. Ganz allgemein wird das Auto im Film als ein symbolischer Ort zwischen Privatheit und Öffentlichkeit verwendet, zwischen Wohnung und Straße, zwischen Bewegung und Bewegungslosigkeit.[318]

317 Über Heterotopien als Räume mit gesellschaftlicher Ordnungsfunktion vgl. Foucault, Michel: »Andere Räume«, in: Karlheinz Barck et al. (Hg.), Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik, Leipzig: Reclam 1993, S. 34–46, hier S. 39f.

318 Über das Automobil als Gegenstand der Filmtheorie vgl. Wagenknecht, Andreas: Das Automobil als konstruktive Metapher. Eine Diskursanalyse zur Rolle des Autos in der Filmtheorie, Wiesbaden: Springer 2011.






Abb. 145: Diane als Beobachterin der Szene (TC 02:03:37); Abb. 146: Adam inszeniert einen Kuss (TC 02:03:46); Abb. 147: Camillas Blick zu Diane (TC 02:04:57)

Die Kamera fährt über die gesamte Szene hinweg langsam auf das Paar im Auto zu, verliert nach und nach die anderen Figuren aus dem Bild, verengt zunehmend den Bildraum, um am Ende bei der intimen Nahaufnahme des Paares zu landen. Adam spielt die Szene weiter, so lange, bis es zu einem Kuss kommt. Dieser Kuss überschreitet dabei die Grenzen des Spiels-im-Spiel, und er wird von Camilla mit einem provozierenden Seitenblick zu Diane begleitet. Adam Kesher nutzt seine Macht als Regisseur und die Intimität der Situation, und Camilla reagiert auf seine Avancen in passiver, dabei empfänglicher Weise, sodass er die Spielsituation in eine ›reale‹ Situation überführen kann (Adam betont deswegen das »real« auch so ausdrücklich …). Adam beendet die Probe und überführt sie ins Private – dabei steht die fürs Hollywoodkino typische Abblende stellvertretend für das später folgende, nicht darstellbare Intime zwischen den beiden. In Adams Regieanweisung »The two of you are alone« (TC 02:03:34) wiederum wird ein Bezug zwischen Adam Kesher und Bob Booker hergestellt, der Betty beim Vorsprechen die Anweisung gegeben hatte: »The two of them with themselves« (TC 01:15:12). Im Nachhinein erweist sich die Rätselhaftigkeit seiner Aussage als Selbstreferenz, über die eine Analogie der beiden Männerfiguren geschaffen wird. Ein weiterer Verweis verbirgt sich in Adams Anweisung: »Kill the lights!«, als mögliche Inspiration für Dianes Idee zum Mord. Deren Rache wird sich später durch ein ›Attentat‹ auf Camilla in Zusammenhang mit einem ähnlichen Motiv, dem Auto, und einer Abwandlung von Adams Befehl (das ›Lebenslicht‹ einer ›Lichtgestalt‹ auszuschalten) realisieren.

Das mimetische Begehren

Diane wird nun also Zeugin davon, dass Adam sich in seine Hauptdarstellerin verliebt – dabei verliebt er sich hier genau genommen in die von Schauspielerin Camilla verkörperte Rollenfigur. Die Situation wird als ›Urszene‹ von Dianes Eifersucht etabliert, sie wird dabei aus ihrer Wahrnehmungsperspektive dargestellt: Der Seitenblick von Camilla zu Diane direkt nach dem Kuss ist weniger als aktiver manipulativer Akt von Camilla zu verstehen, als aus der Innenperspektive Dianes wahrgenommen – als eine Art provozierenden Sadismus beziehungsweise als eine »Reminiszenz« (im Sinne Freuds) einer als verstörend und kränkend empfundenen Er-

fahrung.[319] Die Szene ist nicht realistisch erzählt, sondern als eine Interpretation der Situation oder einer subjektiven Erinnerung – oder, um sich auf einen weiteren psychologischen Terminus zu beziehen: Die hier gemachte Erfahrung wird später von Diane durch eine Fantasieleistung ›irrealisiert‹, als so nicht stattgefunden habend umgedeutet. Im Gegenteil fantasiert sich Diane als Betty eine neuerliche Begegnung mit Rita (in Szene 14).

Für das Verständnis der im Hintergrund der Inszenierung liegenden Ideen bieten sich weitere Modelle und Begriffe aus Psychoanalyse und Philosophie an: Die Art der Inszenierung auf dem Filmset etabliert die Liebe Dianes zu der dunkelhaarigen Frau als eine spezielle Art der Übertragungsliebe. In der Konstellation ›Diane sieht den Kuss von Adam und Camilla‹ zeigt sich eine »Verschlungenheit des Begehrens« in das eines Anderen. Jacques Lacan beschreibt dieses Begehren als eine Beziehung zwischen zwei Begierden: »Das Begehren ist das Begehren des Anderen.«[320] Auch René Girard ist der Auffassung, dass das Begehren in einer Vielzahl von literarischen Werken nicht einfach als zwischen einem Subjekt und einem Objekt entstehend dargestellt werde, sondern als über eine Vermittlungsinstanz entstehend. Das weise darauf hin, dass das Subjekt nicht begehren würde, dass es vom Anderen begehrt werde, sondern es würde das begehren, was der Andere begehrt. Dabei oszilliere die Beziehung zum Anderen zwischen Nachahmung und Rivalität.[321] So scheint die spezielle Inszenierung von Lynch eben auf diese triangulären Spiegelverhältnisse weisen zu wollen, indem er darstellt, dass Dianes Begehren nach der dunkelhaarigen Frau ein Begehren ist, das durch den Mediator Adam entsteht. Er richtet sein Begehren auf ein Objekt, woraufhin Diane nicht von ihm begehrt werden will, sondern dessen Begehren mimetisch wiederholt und es ihrerseits auf jenes Objekt richtet, eben die dunkelhaarige Frau. Die der Kultur des Kapitalismus inhärente Objektcharakteristik des Subjekts wird in diesen Überlegungen als gegeben vorausgesetzt. In MULHOLLAND DRIVE sind sie relevant hinsichtlich des zentralen Themas, das man spezifizieren könnte als: Das Subjekt im kapitalistischen Medienzeitalter ist ein Phantasma.

---

319 Unter »Reminiszenzen« verstehen Sigmund Freud und Josef Breuer jene Symptome, an denen Traumatisierte aufgrund des Verdrängens ihres Traumas leiden (Zur Psychotherapie der Hysterie, online unter www.projekt-gutenberg.org/freud/hysterie/hysterie.html).

320 Vgl. Nemitz, Rolf: »Das Begehren ist das Begehren des Anderen«, in: Lacan Entziffern.

321 Girard, René: Figuren des Begehrens: Das Selbst und der Andere in der fiktionalen Realität, Münster: LIT 2012, S. 11ff.; Hediger, Vinzenz/Wulff, Hans Jürgen: »Mimetisches Begehren«, in: Lexikon der Filmbegriffe (20.03.2017), online unter https://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=9227.

Der Pygmalionmythos

> Du machst Filme über Figuren, die deine Projektionen sind. Und dann verliebst du dich in die Schauspielerin, die die Figur darstellt.
> *Anna zu Hans in KALTE PROBE*[322]

Pygmalion ist eine Gestalt aus der griechischen Mythologie, deren Geschichte in der Literatur der europäischen Kulturgeschichte sowie als Motiv in der Malerei vielfach adaptiert und unterschiedlich aktualisiert wurde.[323] In der Überlieferung des Mythos in Ovids *Metamorphosen* (ca. 1–8 n. Chr.) verliebt sich der ›von Frauen enttäuschte‹ Künstler Pygmalion in eine selbst geschaffene Marmorskulptur: »Währenddessen glückte es ihm, aus schneeweißem Elfenbein mit bewundernswürdiger Kunst ein Bild zu schnitzen und ihm so viel Schönheit zu verleihen, wie sie von Natur keine Frau besitzen kann – und verliebte sich in sein eigenes Werk.«[324] Er bittet daraufhin die Göttin Venus, seine Skulptur lebendig zu machen, und diese erfüllt ihm den Wunsch.

Der Mythos in seiner erzählerischen Grundanlage besteht aus verschiedenen Handlungselementen, die von Achim Aurnhammer und Dieter Martin als »Phasenmodell« beschrieben wurden: In der ersten Phase geht es um einen Künstler, der sich sozial isoliert und ein Kunstwerk schafft. In der zweiten Phase verliebt er sich in sein eigenes Werk, sodass er sich seine Verlebendigung wünscht. In der dritten hilft ihm göttlicher Beistand, und in der vierten Phase müssen sich Künstler und Geschöpf im Sozialen bewähren.[325] Die Pygmalionlegende ist somit in ihrer Anlage (wie alle Mythen) offen für verschiedene Schwerpunkte, Sichtweisen und Interpretationen. Entweder wird der Mythos in seiner ganzen Verlaufsform rezipiert, oder einzelne Aspekte werden hervorgehoben und je nach historischer Perspektive unterschiedlich ausgedeutet. Die Geschichte wurde christlich moralisierend (in der frühen Neuzeit) oder erotisierend und ästhetisierend (wie im Barock) angeeignet.[326] Auch in der Filmgeschichte findet der Mythos sein Echo. In MY FAIR LADY (George Cukor, USA 1964), einer Verfilmung von George Bernard Shaw's *Pygmalion* (1913), wird das Motiv des bildenden Künstlers übersetzt in das eines erziehenden Sprachwissenschaftlers, der aus einer Blumenverkäuferin ›eine Frau der Gesellschaft‹ machen will. In Hitchcocks VERTIGO wiederum will ein ehemaliger Po-

---

322 KALTE PROBE, bei Min. 46:00.

323 Eine Übersicht über die Texte von Ovid bis John Updike gibt Aurnhammer, Achim/Martin, Dieter: Mythos Pygmalion. Texte von Ovid bis John Updike, Leipzig: Reclam 2003.

324 Ovid: Metamorphosen, Düsseldorf: Artemis & Winkler/Patmos 2004, hier zit. n. Stoichiță: Der Pygmalion-Effekt, S. 214.

325 Aurnhammer/Martin: Mythos Pygmalion, S. 252.

326 Ebd., S. 252 ff.

lizist eine Frau zum Ebenbild seiner ehemaligen, vermeintlich toten, Geliebten umgestalten. Dabei ist er in eine Frau verliebt, die es so nie gegeben hat.[327] Nach Victor Stoichiță ist der Pygmalioneffekt im Kino stets ein solcher Doppelgängereffekt und zudem »ein Effekt des Todes und der Auferstehung«.[328] Dieser Effekt berührt dabei einen zentralen Aspekt des Kinos: Das Abbild auf der Leinwand wird durch Bewegung und Animation zu einem Eigenleben gebracht. Nach Gertrud Koch zeichnet sich dadurch im Pygmalionmythos das kinematografische Dispositiv überhaupt ab. Sie bezeichnet den »Kino-Effekt« als vergleichbar mit dem der belebten Statue aus dem Pygmalionmythos: dadurch, dass Zuschauende das auf der Leinwand Dargestellte als lebendig wahrnähmen, könne es die gleiche sexuelle Obsession stiften wie die Statue für Pygmalion.[329]

In MULHOLLAND DRIVE reflektieren sich gleich mehrere dieser Aspekte des Pygmalionmythos: Zum einen wird die Wirkmächtigkeit eines künstlichen Geschöpfes vorausgesetzt, welches vergleichbare Begehrensaffekte zu erzeugen imstande ist wie etwas Reales – die Figur Rita ist im Grunde eine Variante der Pygmalionstatue. In dieser Auto/›auto‹-Liebesszene auf dem Filmset wird dargestellt, wie ein Regisseur diese Statue belebt und einem Phantasma Form verleiht.[330] Wie im Pygmalionmythos formt Adam Kesher diese Figur nach seinem Ideal – und verliebt sich dann in die von ihm geschaffene Figur. Bereits Stoichiță hat betont, dass die Figur eines Filmregisseurs den Aspekt des formgebenden Impulses des Pygmalionmythos aufs Vollkommene verkörpere: Der Kinofilm als Produktionsstätte von Illusionen sei das vollkommene Medium dafür, denn ein/e Regisseur*in verfüge »über die exklusive Macht, Trugbilder erschaffen zu können«.[331] In MULHOLLAND DRIVE wird die »pygmalionische Beziehung«[332] darüber hinaus auch auf das Verhältnis zwischen Schauspielerin und Rolle übertragen: Es ist hier nicht allein der Regisseur, der eine Filmfigur erschafft, sondern diese wird auch von der Schauspielerin erschaffen und zu Leben erweckt (vgl. S. 121). Und sowohl der Regisseur als auch die Schauspielerin verlieben sich in ihre eigene, täuschend echt aussehende Kunstschöpfung und ver-

327 Vgl. Hare, William: Hitchcock and the Methods of Suspense, Jefferson: McFarland 2007, S. 199ff. Dennis Lim bezeichnet VERTIGO hinsichtlich der zweiteiligen Struktur der Erzählung als MULHOLLAND DRIVE's »Leitstern« (Lim: David Lynch, S. 156f.).

328 Stoichiță: Der Pygmalion-Effekt, S. 211. Über das »Kadavergrün«, das Hitchcock in VERTIGO im Moment der Wiederauferstehung des Phantasmas verwendet, vgl. Grafe: Filmfarben, S. 93.

329 Koch, Gertrud: »Pygmalion – die göttliche Apparatur«, in: Mathias Mayer/Gerhard Neumann (Hg.), Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur, Freiburg im Breisgau: Rombach 1997, S. 423–441, hier S. 431.

330 Vgl. Stoichiță: Der Pygmalion-Effekt, S. 189.

331 Ebd., S. 188.

332 Ebd.

lieren dabei ihr Unterscheidungsvermögen.[333] Dies endet allerdings für die Schauspielerin tragisch – ihr wird ihre Schöpfung aberkannt –, während der Regisseur am Ende seine Schöpfung wie Pygmalion heiraten wird.

Szene 52: Diane als ›Furie‹ – zweite Rückblende

In einer kurzen Szene an der Haustür des Apartments wird die Unversöhnlichkeit Dianes gegenüber Camilla (ehemals Rita) dargestellt, die sie bittet, ihr nicht böse (und nicht verrückt) zu sein: »Don't be mad!« Die emotionale Kränkung des Verlassenwordenseins ist Grundlage für Dianes Racheplan, der sich hier über eine zweite dramaturgische Stufe entwickelt. Diane verkündet ihre Absicht, es Camilla nicht leicht machen zu wollen und dass es Folgen für sie haben werde: »You want me to make this easy for you? No! No fucking way – it's not gonna be!« (ab TC 02:05:18).

Die Ereignisse sind im Plot in unchronologischer Reihenfolge angeordnet. In der Logik einer aufeinander aufbauenden Ereigniskette würde in etwa zuerst die Beobachtung von Adam und Camilla auf dem Set stattfinden, dann das aktive Verlassenwerden durch Camilla, die daraus folgende Wut an der Tür, die Trauer und Depression in der Küche und dann der trotzige Versuch, den Verlust durch den Akt der Masturbation zu kompensieren. Die Szene mit DeRosa wiederum erzählt von der längeren Zeit der Depression danach. Dabei zeigt diese Szene den Verlust der Geliebten im doppelten Sinne an, da der blaue Schlüssel – wie später erzählerisch nachgereicht wird – von Dianes Rache an Camilla zeugt.

Szene 53: Dianes Selbstbefriedigung – das Phantasma *vs.* das Reale

Diane schlägt die Tür vor Camilla zu, dann erfolgt ein Schnitt, der einen Zeitsprung herstellt – und die Kamera schwenkt langsam von der Haustür zum Sofa. Hier nimmt sie Diane in einer Großaufnahme in den Blick. Ihre Bewegungen und Atmung lassen zunächst ahnen, was sich dann bestätigt, als die Kamera an ihrem Körper herunterfährt: dass sie dabei ist zu masturbieren. Dianes Zustand changiert dabei zwischen Lust und Schmerz. Es will ihr offenbar nicht gelingen, zum Höhepunkt zu gelangen. Sie schaut geradeaus aus dem Bild, und die Kamera übernimmt ihren Point of View. Dabei ist zunächst nur ein unscharfes Bild zu sehen, das sich dann, wenn das Bild scharfgestellt wird, als die Steinwand des Apartments konkretisiert. Über das Verhältnis von Bildunschärfe und Bildschärfe wird eine Art Abhandenkommen eines gewünschten Wahrnehmungsschleiers inszeniert.

333 Auch bei Pygmalion, so Bätschmann, geht »die täuschende Belebung« zusammen mit »einem Verlust an Unterscheidungsvermögen« (»Pygmalion als Betrachter«, in: Wolfgang Kemp, Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, Berlin: Reimer 1992, S. 237–278, hier S. 248).

Die Steinwand, die zunächst wie ein Kommentar über die ›Schnödigkeit des Moments‹ wirkt, steht in der Szene für das abhandengekommene Phantasma. Anstatt der Fantasievorstellung Camillas ist dort nur noch eine Leerstelle, ein Nichts, die Realität. Diane ist Camilla als Liebesobjekt verloren gegangen, und ihre Lust, die sie beharrlich zu befriedigen sucht, verwandelt sich in Verzweiflung und Trauer. Sexualität zeigt sich hier in ihrer »nüchternen Nacktheit« – und als Steinmauer. [334]




Abb. 148 und 149: das abhandengekommene Phantasma (TC 02:05:56; TC 02:06:05)

Sowohl auf der Ebene der expliziten als auch der impliziten Dramaturgie wird diese Situation in ein kontrastierendes Verhältnis mit dem fantasierten Sex (in Szene 50, S. 207) gesetzt: War die Liebesszene zwischen Diane und Camilla als Attraktion mit Affektbildern inszeniert, betont jene nun pure Ernüchterung – auch für die Zuschauenden. Diese wirkt besonders stark im Kontrast zu derselben Filmmusik, die zuvor schon die Sexszene mit Camilla begleitet hat.

Dianes Betätigung wird unterbrochen durch das harsche Klingeln des Telefons aus dem Off. Ein harter Bildschnitt – und die Erzählung springt in eine andere Zeit und auf eine andere Erzählebene. Die nun folgende erzählte Welt ist dabei als eine Art Zwischenwelt zu verstehen, und auch die Hauptfigur scheint sich in einem Dazwischen zu bewegen, da sich in ihr sowohl Anteile von Diane aber auch von Betty zeigen.

Sequenz VIII: die Auflösung

Nachdem zum Ende des zweiten Akts die Protagonistin Betty und ihre Geliebte Rita spurlos verschwunden sind und die Figur Diane als (wieder) lebend eingeführt wurde, bleiben für die Zuschauenden verschiedene Fragen offen, die den Erwartungshorizont auf die kommende Filmhandlung strukturieren. Zunächst erwartet man

334 Fällt eine Fantasie in sich zusammen, zeigt sich die Sexualität in ihrer nüchternen Nacktheit, vgl. Angerer: Das Begehren nach dem Affekt, S. 123.

weiterhin Antworten auf die beiden in der Exposition des Films etablierten Fragen: Wer ist die braunhaarige Frau, und was steckt hinter dem Anschlag auf sie in der Limousine? Eine weitere Frage bezieht sich darauf, woran Diane Selwyn gestorben sein könnte und ob sie Opfer eines Verbrechens wurde. Und schließlich die Frage nach dem Zusammenhang von allem.

Lynch spielt in MULHOLLAND DRIVE mit der klassischen Rätselfrage der Kriminaldramaturgie, bei der zu Beginn ein Verbrechen steht und ein Rätsel etabliert wird, das im Verlauf der Handlung sukzessive über einen detektorischen Vorgang aufgedeckt und am Ende gelöst wird (S. 39). Das Rätsel in MULHOLLAND DRIVE bezieht sich auf die Identität der dunkelhaarigen Frau, aber auch auf die Beschaffenheit der Intrige des Mr. Roque. Die Handlung in dieser analytischen Struktur ist retrospektiv und auf das Erhellen der Vergangenheit ausgerichtet.[335] In der Regel geschieht die finale Aufklärung über Tathergang und Täter*in durch eine Detektivfigur vor einem Forum – im klassischen »Whodunit« häufig die Versammlung sämtlicher Verdächtiger –, vor dem das Rätsel oder der ungeklärte Vorfall und schließlich die Lösung vorgetragen werden.[336]

Grundsätzlich liegt allen analytischen Dramen, so Matthias Sträßner, »ein Geschehen zugrunde, dessen Finalität auf die Aufdeckung der Vorgeschichte bezogen ist«[337]. Dementsprechend ist der Erwartungshorizont der Erstzuschauenden auch in MULHOLLAND DRIVE auf eine Beantwortung der Fragen nach Täter*in und Tatmotiv ausgerichtet – trotz eines möglichen Wissens um die Besonderheit des filmischen Schaffens von Lynch. Konkret verlangen die Regeln der analytischen Dramaturgie, dass im letzten Akt die Hintergrundgeschichte dargestellt wird und alle offenen Fragen über Hergang und Täterschaft beantwortet werden – etwas, was der Film zu verweigern scheint, zumindest wenn man ihn nur unter den Aspekten der expliziten Dramaturgie betrachtet. Das Bemerkenswerte in MULHOLLAND DRIVE ist aber, dass er sich, in dramaturgischer Hinsicht, im Hintergrund an die Regeln der analytischen Dramaturgie hält, auch bei der Organisation der Szenen im dritten Akt. Das bedeutet, dass die Auflösung des Rätsels tatsächlich erfolgt, allerdings nicht explizit wie in konventionellen Kriminalerzählungen, sondern in metaphorischer Form oder durch Sinnbilder.

Szene 54: der Anruf – Wiederholung und Variation

In dieser kurzen Szene kehren als Symbole etablierte Gegenstände wieder: Das Telefon, der rote Lampenschirm, der Aschenbecher. Das Rot der Lampe und der Aschenbecher samt den Zigarettenstummeln sind als Indikatoren dafür etabliert, dass die

335 August: Dramaturgie des Kriminalstückes, S. 65.

336 Sträßner: Analytisches Drama, S. 34.

337 Ebd., S. 30.

Ereignisse in der von Betty imaginierten Welt stattfinden. Zugleich aber wird durch die nüchterne Art des Schauspiels ein Aspekt der Szene zuvor übernommen, die als Welt der Wirklichkeit etabliert worden war: Naomi Watts scheint hier weiterhin Diane zu verkörpern, und nicht Betty. Ihre Kleidung sowie ihre emotionale Verfassung implizieren dabei einen Zeitsprung zur Szene davor: Diane sieht jetzt erholt aus, ist zurechtgemacht und trägt ein sommerliches Abendkleid mit roten Trägern.





Abb. 150: symbolisch aktivierte Requisiten (TC 02:06:45); Abb. 151: Diane geht ans Telefon (TC 02:07:05)

Die Naheinstellung auf das Telefon wiederholt das Ende von Szene 10, nachdem Mr. Roque die Telefonkette durch die Ebenen hindurch bis in die Imaginationsebene hinein initiiert hatte (S. 181). In dieser Einstellung ging niemand ans Telefon (»The girl is still missing«), nun aber nimmt Diane den Anruf entgegen, nachdem vom Anrufbeantworter dieselbe Nachricht wie in Szene 30 zu hören war: »Hello. It's me. Leave a message« (TC 00:55:56). Jetzt ist Camilla am Telefon, und sie lässt Diane wissen, dass ihr Kommen ihr etwas bedeute und dass vor der Tür ein Wagen auf sie warte, der sie zu einer Adresse auf dem MULHOLLAND DRIVE bringen würde.

Die Wiederholung des Motivs lenkt die Wahrnehmung auf den Vergleich.[338] Die hier variierte Situation am Telefon (und der danach folgenden Fahrt in der Limousine) impliziert zudem, dass es sich um ein in Gleichzeitigkeit stattfindendes, alternatives Ereignis handeln könnte. Das Telefon ist dabei ein Dingsymbol dafür, dass ein Bewusstsein mediatisiert an zwei Orten gleichzeitig sein kann (S. 184). Als dieses deutet es auf die Überlagerung der Identitäten in der Logik eines physikalischen Superpositionsprinzips: An dem Telefonat sind alle Identitäten der Hauptfigur beteiligt, sowohl Betty (Szene 30) als auch Camilla (Szene 54) rufen Diane an – darüber hinaus auch die übergeordnete und im Hintergrund der Figurenpsyche wirkende Instanz Mr. Roque (Szene 10).

338 Vgl. auch Schößler: Das Möbiusband der Erinnerung, S. 144.

Das Telefon als Symbol einer ›Zusammenschaltung‹ der Figuren und Ereignisse eröffnet eine Sequenz, die insgesamt eine Wiederholung der Ereignisse vom Anfang in Variation darstellt. In die Anordnung der kommenden Szenen wirkt dabei das übergeordnete Kunstprinzip der dramaturgischen Symmetrie, in dem die Erzählbögen und Ereignisse in zu ihrem Auftauchen spiegelbildlicher Reihenfolge zu Ende geführt oder aufgelöst werden. Konkret bedeutet das, dass sich diese Szene am Telefon (Szene 54) motivisch spiegelbildlich zur ersten Szene mit dem Telefon verhält (Szene 10); dass sich der Selbstmord von Diane (Szene 61 von 63) in gleicher Weise zur POV-Einstellung auf das Bett (Szene 2) verhält; und dass sich die letzte Szene des Films in der ersten spiegelt. Die symmetrische Kompositionsform gibt der dramaturgisch offenen Form des Films eine aus geschlossenen Formen vertraute ästhetische Stabilität. Diese Form greift dabei in Ansätzen zurück auf eine des geschlossenen Dramas, wie sie von Gustav Freytag als axial-symmetrisches Dreieck veranschaulicht und von Kerstin Stutterheim für die Filmdramaturgie in modifizierter Form übernommen wurde.[339]

Szene 55: Diane anstelle von Rita

Der Plot kehrt nun zurück zum Ereignis in der Exposition des Films: Erneut sieht man das Straßenschild »Mullholland Dr.« und die Limousine in der Nacht. Über der Sequenz liegt, wie eine Signatur, dieselbe Musik. Die Situation scheint demnach auch dieselbe zu sein wie die am Anfang – nur dass anstelle der dunkelhaarigen Frau nun Diane dort auf der Rückbank sitzt. Als der Fahrer anhält, antwortet Diane im gleichen Wortlaut wie die Fremde vorne: »What are you doing? We don't stop here.« (TC 02:08:57). Anders aber als in der ersten Version antwortet der Fahrer: »A surprise« (was sich doppelsinnig an die Figur und zugleich an die Zuschauenden zu adressieren scheint). Ab da weicht die Szene von der Vorlage ab, denn nun öffnet sich die Wagentür, und überraschenderweise kommt Camilla aus dem Wäldchen auf Diane zu und begrüßt sie mit: »Shortcut … come on sweetie!« In der visuellen Gleichsetzung der beiden Figuren im Auto und ihrer Begegnung anstelle eines Unfalls bildet sich das abgewandelte Motiv der Abspaltung ab. Hier wird jener Moment variiert, in dem eine Schauspielerin ihre Rolle verliert, sie aber einen Weg findet, an ihr festzuhalten – indem sie deren Wiederkehr in einer illusionären, einer Fantasievorstellung reinszeniert.

339 Freytag: Die Technik des Dramas, S. 95; Stutterheim: Handbuch Angewandter Dramaturgie, S. 38.



Abb. 152: Rita in der Limousine (TC 00:04:50); Abb. 153: Diane an deren Stelle (TC 02:08:53)

Szene 56: die Passage durch die Natur

Camilla nimmt Diane an die Hand, und gemeinsam gehen sie durch das Unterholz, das hier als geheimer Weg und als eine Art Passagenritus inszeniert wird. Auf dem Weg flüstert Diane »It's beautiful, a secret path …« (TC 02:09:31). Auch dieser Dialog ist auf ironische Weise doppelcodiert: Hier wird nicht nur der Weg der Figuren bezeichnet, sondern auch ›der Weg des Regisseurs‹, der die Erzählung der Fernsehserie hier auf ›geheimnisvolle Weise‹ zu einem Kinofilm verkürzt hat (vgl. S. 140).

Der gemeinsame Gang, Hand in Hand durch die Natur, ist eine Metapher für den Übergang von Diane von einem emotionalen Stadium oder einem sozialen Zustand in einen anderen, als ein Prozess des Abschließens mit der Vergangenheit. Während der Passage erlebt Diane noch einmal das Glück dieser Vergangenheit – als Sehnsuchtsmoment und in romantischer Melancholie. Die schwebende Steadicam-Kamera und die Filmmusik erzeugen einen filmischen Moment der Transzendenz und Erhabenheit. Dabei ist es kein Zufall, dass Dianes Passage in einem für die romantische Melancholie signifikanten, symbolischen Ort geschieht, in der Natur. Natur im Film stellt niemals bloß neutrale Wirklichkeit dar, sie ist Teil einer diskursiven Strategie der Narration, und sie steht als symbolischer Ort immer im Verhältnis zu den Figuren.[340] Die Natur dient hier, wie im Motivkanon der Romantik, als Symbol für einen paradiesischen Zustand, als Sehnsuchtsort und als Ort der Transzendenzerfahrung.

340 André Gardies bemisst der Natur im Film insgesamt sechs verschiedene narrative Funktionen zu: 1. als Hintergrund und Bühne, 2. als Spektakel (im Genrekino), 3. als Antagonistin, 4. als ›Seelenlandschaft‹, 5. als Agentin der Transformation des/der Protagonist*in, 6. als Teil diskursiver Strategien des Films, vgl. »Le paysage comme moment narratif«, in: Jean Mottet (Hg.), Les paysages du cinéma, Seyssel: Éditions Champ Vallon 1999, S. 141–153, hier S. 141ff., zit. n. Pichler, Barbara/Pollach, Andrea: Moving Landscapes. Landschaft und Film, Wien: Synema 2006, S. 21.

Die Szene übernimmt dabei zwei verschiedene dramaturgische Funktionen: Zum einen geht es hier um eine Art »Vorstellungsrepräsentanz« der Liebe zwischen Diane und der dunkelhaarigen Frau.[341] In keiner anderen Szene sonst ist die emotionale Qualität der (möglichen) Beziehung repräsentiert. Zwar ist das Glück Dianes in diesem Moment der Erzählung bereits Vergangenheit (und im Off des Plots), aber die Szene erzählt als melancholisch-magische Reminiszenz von Dianes Gefühlen, die ja dafür verantwortlich sind, dass ein Liebesdrama mit ›emotionaler Fallhöhe‹ entstehen kann. Somit bereitet die Szene die folgende vor, in der Diane enttäuscht wird und daraufhin Rachegefühle ausbildet. Zum anderen hat die Szene die dramaturgische Funktion eines »retardierenden Moments« (Gustav Freytag) – oder auch, innerhalb der Sequenz, die einer »Bremsung« (Viktor Šklovskij) – wodurch der Ausgang des Dramas noch einmal verzögert wird. Das retardierende Moment als Rhythmuselement soll Zuschauende noch einmal Hoffnung schöpfen lassen, dass die Handlung für die Protagonistin einen guten Ausgang nehmen wird (was sich in der Gattung der Tragödie in der Regel nicht einlöst). Das retardierende Moment steht im Bau des Dramas dem »erregenden Moment« zu Beginn des Films gegenüber (S. 72).[342] Für Mulholland Drive bedeutet das, dass die Autofahrt und Dianes Weg durch das Wäldchen jenem Moment des Unfalls und des Wegs der dunkelhaarigen Frau entsprechen (S. 76). Beides sind Passagen, in denen die Figur über einen geheimen, fantastischen Weg von einer Welt in eine jeweils andere wechselt.

Die »rettende Idee« (Lynch), wie der Fernsehpilotfilm mit seinen offenen Enden in einen in sich abgeschlossenen Kinofilm umzuwandeln wäre, speist sich demnach auch aus kompositorischen Überlegungen, denen zufolge die Erzählbögen und Motive in der »fallenden Handlung« (S. 35) spiegelbildlich zu ihrem Abschluss gebracht werden sollten.

---

341 Vgl. zum Ausdruck der »Vorstellungsrepräsentanz«, in anderem Zusammenhang, aber in strukturell vergleichbarer Weise gemeint, Zupančič, Alenka: »Ein perfekter Platz zum Sterben. Theater in Hitchcocks Filmen«, in: Slavoj Žižek et al. (Hg.), Was Sie immer schon über Lacan wissen wollten und Hitchcock nie zu fragen wagten, Frankfurt am Main 2001, S. 70–103, hier S. 85.

342 Freytag: Die Technik des Dramas, S. 100; Stutterheim: Handbuch Angewandter Dramaturgie, S. 137.

Szene 57: Empfang bei Adam – Ankunft in der Halbwirklichkeit

> Dieses Mädchen – Diane – sieht Sachen, die sie haben will, aber sie kann sie einfach nicht bekommen. Es gibt alles im Überfluss – die Party zum Beispiel – aber sie ist nicht eingeladen.
> *David Lynch*[343]

Camilla und Diane haben das Anwesen von Adam Kesher erreicht und werden von ihm mit Drinks in Empfang genommen. Wie man später erfährt, hat er nach der Scheidung von seiner Frau das Anwesen mit Pool und Blick über Los Angeles behalten können, sein Leben ist also dank seiner ›Kooperation‹ mit der Castigliane-Mafia wieder im Lot. Adam begrüßt Diane, hat aber vor allem Augen für Camilla – sein Interesse gilt ›seiner Schöpfung‹, nicht einer wirklichen Person (vgl. S. 213). Als er auf Camilla mit einem Toast anstößt: »Here's to love!« (TC 02:11:08) wiederholt Diane seine Worte widerstandslos. Sie steht hier wie ein (sich später rächendes) Gespenst aus der Vergangenheit der Geliebten an deren Seite.[344]

Coco als Adams Mutter

Die merkwürdige Verfasstheit von Diane in dieser Szene deutet darauf, dass sich die Erzählung weiterhin auf der mit dem Erwachen Dianes etablierten dramaturgischen Basis- und vermeintlichen Wirklichkeitsebene befindet. In dieser Wirklichkeit begegnet ihr nun Coco als Mutter von Adam Kesher – augenscheinlich handelt es sich um das erste Zusammentreffen von Coco mit Diane. Diese begrüßt sie mit denselben Worten wie Betty in Szene 13: »Just call me Coco, everybody does« (TC 02:11:44), dabei aber ohne die warmherzige Art der ersten Coco – diese Coco hier ist entzaubert. Als Personal dieser Welt und als Mutter von Adam wandert sie in idealisierter Version in die Imaginationswelt, der auch Betty angehört – quasi als mit der verpassten Gelegenheit (in Szene 13) assoziierte, entgangene Schwiegermutter, worauf durch Dianes Bemerkung »I'm sorry, I was late« und deren Nachdenklichkeit im Ausdruck angespielt zu werden scheint. (Der ›Idee‹ der Hauptfigur, Adams Mutter in ihrer Imagination zu einer fürsorglichen Hausmutter umzugestalten, wird in der Dinnerszene Nahrung gegeben; hier zeigt Coco Diane gegenüber Mitgefühl).

---

343 Rodley: Lynch über Lynch, S. 362.

344 Zum Topos vom rächenden Gespenst vgl. Matt: Liebesverrat, S. 161 f.




Abb. 154: Adam Keshers Anwesen (TC 02:10:47); Abb. 155: das Verlobungsdinner (TC 02:12:29)

Szene 58: das Verlobungsdinner

Die folgenden Szenen wirken in ihrer Stilistik zunächst merkwürdig inkonsistent – auch was die Identität der Hauptfigur betrifft, die durch die Art des Schauspiels und der Inszenierung zu oszillieren scheint. Der erste Teil der Dinnerszene ist bestimmt von einer Unterhaltung zwischen Coco und Diane. Eingeleitet wird die Szene mit einem musikalischen Trommelwirbel, mit dem ›die Bühne freigegeben wird‹ für das gesellschaftliche Rollenspiel zu Tisch. Das Filmbild ist zunächst unscharf, dann wird der Kamerafokus eingestellt und man erkennt die Tischgesellschaft. Noch in der Unschärfe des Bildes sind aus dem Off die ersten Sätze des Tischgesprächs zu hören, Diane erzählt: »I'm from Deep River, Ontario. A small town.« Coco: »So, you rolled in here from Canada.« (ab TC 02:12:20) Diane wiederholt damit die Worte von Betty in Szene 15, als sie »Rita« von sich erzählt (ab S. 98). Weiter berichtet sie Coco, dass ihre Tante auch im Filmgeschäft gewesen sei, ihr Geld hinterlassen habe, dass sie Camilla bei der *Sylvia North Story* kennengelernt habe. Weiter erzählt sie, dass der Regisseur (von ihrem Sitznachbarn als Bob ›Brooker‹ bezeichnet) nicht viel von ihr gehalten habe und dass Camilla die Hauptrolle bekam, die ihr dann aber als Freundin kleinere Rollen in Filmen vermittelt habe. Darüber hinaus fällt hier ein für die Figurendramaturgie und -motivation zentraler Satz: »I wanted the lead so bad. Anyway, Camilla got the part.« (TC 02:13:22). Diane erscheint hierbei desillusioniert und verbittert, Coco reagiert mit Mitleid. Sie tätschelt Dianes Hand – in ähnlicher Weise wie Rene ihrem Mann Fred in Lost Highway, als ihm der Beischlaf nicht gelingen will, was Žižek als Geste und Manifestation der größten Demütigung und Kränkung beschrieben hat.[345]

Die von Diane gegebenen Informationen stehen im Widerspruch zu dem, was die Zuschauenden in den Szenen mit Betty gesehen hatten: Man hat den Jitterbug-Contest gezeigt bekommen, der über die Kostüme eher mit Tante Ruth assoziiert ist;

345 The Pervert's Guide to Cinema (TC 00:25:06).

Coco war als Hauswartin zu erleben, und es war zu sehen, dass Adam Kesher bei *The Sylvia North Story* Regisseur war, nicht Bob Booker. Diese Widersprüche fordern Rezipierende nun dazu auf, den Film noch einmal zu sehen, die eigene Wahrnehmung zu überprüfen und nach den zeitlichen und logischen Zusammenhängen zu suchen. Dadurch, dass Diane als Figur der Wirklichkeitsebene etabliert wurde, werden ihre Aussagen hier zunächst als diegetisch ›wahr‹ aufgefasst, was wiederum retrospektiv die von Betty erlebten Ereignisse als ›unwahr‹ markiert und die Erzählung als unzuverlässig in dem Sinne, dass es sich bei den Szenen vor dem Erwachen von Diane um eine unmarkierte interne Fokalisierung, beispielsweise um einen Traum, handeln muss. Nur lassen Erklärungsversuche, die erzählte Welt in eine reale und in ein imaginiertes Traumgeschehen aufzuteilen, zu viele Fragen unbeantwortet. So bleibt die Identität der unbekannten Frau ein Rätsel, ebenso wie der Umstand, warum sie in der Begegnung mit Diane nun Camilla heißt.

Eine instabile Welt

In Mulholland Drive werden Situationen und Ereignisse dargestellt, die nicht miteinander vereinbar sind. Coco sieht zwar genauso aus wie zuvor, ist aber wie ausgewechselt, und offenbar ist Diane ihr noch nie begegnet. Die dunkelhaarige Frau heißt nun Camilla, als die Diane sie auch kennt; aber warum kannte Betty sie nicht? Alle, auch die oben bereits erwähnten Widersprüche, erscheinen als bewusst gesetzte Signale und Demonstration einer physikalisch unmöglichen Welt oder ein Effekt des »unzuverlässigen Erzählens«.

Im Großteil der sogenannten »mind game filme« (vgl. S. 13) lassen sich die Widersprüche am Ende auflösen, indem man das Dargestellte als intern fokalisierte Fantasievorstellung eines Figurenbewusstseins begreift; das gilt für Shutter Island ebenso wie für Memento. Die in den Filmen erzählten Welten sind am Ende in sich konsistent und eindeutig bestimmbar konstruiert.[346] In Mulholland Drive scheint aber der feste Bezugspunkt aufgehoben, die Widersprüche scheinen unaufgelöst nebeneinander zu bestehen und zu einer grundsätzlichen Unentscheidbarkeit bezüglich dessen zu führen, was in der erzählten Welt der Fall ist. Es scheint unentscheidbar zu bleiben, welche Variation des Geschehens als ›eigentliche‹ zu gelten hat.[347] Insofern handelt es sich bei Mulholland Drive um eine zugespitzte Form des »unzuverlässigen Erzählens«, denn hier ist nicht nur die Wahrnehmungsperspektive einer Figur diskrepant zur physikalisch echten Welt, sondern der Wahrheitsanspruch der erzählten Welt selbst steht zur Disposition. Auf diese Weise erscheint der Film als eine Form der sich selbst widerlegenden Fiktion oder auch als eine Art der Parallaxe. Mit der Parallaxe wird von Žižek das theoretische Phänomen

346 Über den Unterschied von »unzuverlässigem« und »mimetisch unentscheidbarem« Erzählen in der Literatur vgl. Martínez/Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie, S. 109f.

347 Vgl. ebd., S. 103.

umrissen, dass ein Objekt sich verschiebt, wenn die Position der Beobachtenden sich verändert – ein Phänomen, das auch beim Wellen-Teilchen-Dualismus in der Quantenphysik beobachtet wurde.[348] Žižek bezeichnet es dabei als philosophischen »Clou«, der darin bestehe, dass die beobachtete Differenz des Objekts nicht einfach subjektiv sei, sondern dass »eine epistemologische Verschiebung des Standpunkts des Subjekts stets eine ontologische Verschiebung im Objekt selbst« reflektiere.[349] In etwa entspricht das, worauf auch Thomas Elsaesser hinweist, einer polyperspektivischen Darstellung, wie beispielsweise die Ente-Hase-Zeichnung – bei der man entweder einen Hasen oder eine Ente, aber nie beides gleichzeitig erkennen kann. Hier sind sich gegenseitig ausschließende Aussagen gleichzeitig wahr, eben je nachdem, mit welcher Sichtweise man auf den Gegenstand schaut.[350]

Auf der Ebene der Handlung und der erzählten Welt scheint es sich in MULHOLLAND DRIVE also um eine instabile Welt zu handeln, in der sich nicht letztgültig entscheiden lässt, was und wer nun wirklich existiert und was wahr ist. Zudem erscheint diese als eine »logisch unmögliche« Welt, in der über die Figuren und Dinge widersprüchliche Behauptungen aufgestellt werden und sie in unterschiedlichen Erscheinungs- und Existenzformen auftreten.[351] Unter diesem Gesichtspunkt lässt sich über das explizit Ausgedrückte der Dinnerszene die Welt der Diane, in der das Gleiche anders dargestellt ist als in der Welt von Betty, eben als eine alternative Version verstehen.

Die erzählte Welt, in der Betty agiert, erscheint als die eines Traums (als die sie auch von den meisten Interpret*innen aufgefasst wird). Über das explizit Dargestellte werden aber noch nicht die Fragen des Zusammenhangs zwischen diesen beiden Welten beantwortet. Dieser vermittelt sich erst – der im Film durchgängig praktizierten Art und Weise der erzählerischen Vermittlung folgend – durch das implizit Dargestellte. Geht man den durch die implizite Dramaturgie gegebenen Suggestionen nach und geht man davon aus, dass der Stil einer Erzählung nicht nur davon bestimmt ist, »was in ihr der Fall ist, sondern auch von der besonderen Art und Weise der erzählerischen Vermittlung«[352] – kommt tatsächlich eine logische, in sich konsistent erzählte Welt zum Vorschein (so wie Lynch es auf einer Pressekonferenz in

348 Vgl. Elsaesser: Über Mind-Game-Filme als Kipppunkte.
349 Žižek, Slavoj: Parallaxe, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 21.
350 Elsaesser: Über Mind-Game-Filme als Kipppunkte.
351 Martínez/Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie, S. 144ff. Zu sich selbst widerlegender Fiktion in der Literatur vgl. Eco: Im Wald der Fiktionen, S. 110.
352 Martínez/Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie, S. 147.

Cannes selbst versichert hat).[353] Und auch die stilistischen Inkonsistenzen erweisen sich als sinnhaft.

So wird über die Bildgestaltung angezeigt, dass das Verlobungsdinner nicht als Situation einer stabilen Welt aufzufassen ist: Zum einen sitzt Diane in einem imaginären, sie umfangenden roten Bild, was sie unwirklich, wie eine Fiktion auf einem Gemälde, erscheinen lässt (Abb. 156), zum anderen wird ihr Monolog motivisch gerahmt von einer Bildunschärfe, die am Ende des Abschnitts als ihr eigener, innerer Blick markiert wird – als ein ähnlicher Blick wie in der Masturbationsszene (Szene 53), als Ausdruck der Justierung und Fokussierung ihrer imaginativen Tätigkeit (Abb. 157). Die Identität der Hauptfigur oszilliert hier vielmehr zwischen der von Diane und Betty.




Abb. 156: Diane vor rotem Hintergrund (TC 02:13:58); Abb. 157: der Kaffee als Hilfsmittel der Illusionierung (TC 02:14:14)

Auch auf der auditiven Ebene wird gegen den Realismus einer möglichen Wirklichkeitsebene gearbeitet; so erzeugt die Filmmusik deutliche Verfremdungseffekte: Nur in der ersten Szene am Pool wirkt sie wie eine diegetische, Atmosphäre schaffende Hintergrundmusik, als eine Musik, die diese Menschen auf ihrer Party hören könnten. In der Szene am Tisch wird sie extradiegetisch (als »Score«) eingesetzt zu einem Kommentar, der den Dialog zwischen Diane und Coco mit einer Art trashigem Swing kontrastiert. Mitten in der Szene kommt es zu einem abrupten musikalischen Wechsel – wie zur Ablenkung und gleichzeitig zur Betonung des Moments, in dem aus dem Off ein kurzer Schlagabtausch zwischen Camilla und Adam zu hören ist. Die Musik hat zwar Raumklang und wirkt daher in sachlicher Hinsicht diegetisch, also von den Figuren gehört, ästhetisch wirkt sie aber wie eine

353 Richard Sterritt hat Lynch interviewt: »… he insisted that ›Mulholland Drive‹ does tell a coherent, comprehensible story.« (»Lynch's Twisty Map to ›Mulholland Drive‹«, in: The Christian Science Monitor vom 12.10.2001, online unter www.csmonitor.com/2001/1012/p15s1-almo.html.

Musik, die dem Geschmack des Regisseurs Lynch entspricht. Im zweiten Teil der Szene wechselt die Filmmusik zu jenem satten, live klingenden Surfgitarrenrock, wie man ihn in der Liebesszene von Diane und Camilla (Szene 50) gehört hat. Ihr Einsatz wirkt hier wieder musikvideohaft, was der Szene eine bestimmte Oberflächlichkeit verleiht. Gegenüber dem ersten Teil der Szene am Tisch wird so die imaginative und artifizielle Beschaffenheit der Situation betont.

Eine Reihe von Auflösungen: 1. »I never went to Casablanca with Luigi«

Der erste Teil der Szene endet mit der erwähnten Bildunschärfe, der zweite beginnt damit, dass Diane zum Kaffee greift. Das durch Wiederholungen symbolisch aktivierte Requisit erzählt davon, dass Dianes Wahrnehmung auf etwas Imaginäres gerichtet ist. Dieses Imaginäre ist eine instabile Konstruktion, es muss von der Protagonistin mithilfe des Kaffees gestützt und aufrechterhalten werden. Damit wird darüber hinaus das Oszillieren der internen Fokalisierung dargestellt: dass diese Welt zwar Diane zeigt, in der aber auch Anteile der Wahrnehmung von Betty enthalten sind. Die Identitäten der beiden Figuren gehen hier ineinander über – es handelt sich sozusagen um die Metamorphose Dianes in Betty. Anders ausgedrückt, stellt diese Welt mitsamt ihrem Personal so etwas wie die Matrize für die von Betty imaginierte Welt dar. Als Diane und ihr Sitznachbar Wilkins (Scott Coffey) auf den Film *The Sylvia North Story* und Camilla zu sprechen kommen, ist aus dem Off ein Satz auf Spanisch zu vernehmen, in dem Camilla auf einen Vorwurf beleidigt zu reagieren scheint: »Yo nunca fuí a Casablanca con Luigi!« (»I never went to Casablanca with Luigi!«) Adam reagiert darauf, auch auf Spanisch: ¿Qué va? (»Who cares?«); (ab TC 02:13:08). Diese Zwischenbemerkungen sind präsent, aber seltsam grob eingeschnitten. Gemeinsam mit dem Musikwechsel werden sie einerseits betont, zugleich aber wird von ihnen abgelenkt; sie sind auffällig und unauffällig zugleich. In diesem Dialog ist ein Hinweis enthalten, der im Gefüge mit anderem Aufschluss über die Identität Camillas gibt: Sie war vermutlich die Geliebte von Luigi – und ist damit Camilla Rhodes – eine Annahme, die durch Folgendes bestätigt wird:

Der schwesterliche Kuss

Der wieder mit dem Trommelwirbel eingeleitete merkwürdige Musikwechsel in der Mitte der Szene markiert einen Zeitsprung: Man ist inzwischen beim Dessert angelangt. Adam erzählt launig von seiner Scheidung: »I got the pool, and she got the poolman.« Dianes Blick fällt dabei auf den ›Mafiosi‹ Luigi Castigliane im Hintergrund, der ihr direkt in die Augen schaut. Er gehört zu jenen Intriganten, die verhindert haben, dass Diane nun als erfolgreicher Star neben Adam sitzt – stattdessen sitzt hier seine Protegé Camilla Rhodes, die just in dem Moment aus dem Hintergrund an den Tisch tritt. Sie flüstert der braunhaarigen Camilla etwas ins Ohr und macht dann Diane zur Zeugin eines für sie aufgeführten Kusses zwischen den beiden Camillas. Die blonde Camilla wirft Diane noch einen Blick zu (Abb. 158), um

dann im Bildhintergrund links abzugehen. Einen Augenblick später kommt aus ihrer Richtung der Cowboy und kreuzt den Raum nach rechts, um dort abzugehen (Abb. 159). Der Cowboy, der Adams Gewissen und jetzige Haltung (»Who cares?«) repräsentiert, verabschiedet sich hier quasi durch die Hintertür. Demonstriert wird so auch, dass Adam ihn, wie ja vom Cowboy in Szene 35 angekündigt, nicht mehr zu Gesicht bekommt, wenn er »das Richtige« tun würde. In diesem Sinne hat Adam genau das gemacht: Der Künstler hat seine Werte verraten und sich verkauft – und merkt es noch nicht einmal. Im Gegenteil liebt er nun das, was ihm zuvor aufgenötigt wurde und was Camilla Rhodes beim Casting schon orakelhaft besungen hatte: »Maybe you may love me too« (ab TC 01:25:09).



Abb. 158: der Blick zu Diane nach dem ›schwesterlichen‹ Kuss (TC 02:14:58); Abb. 159: der Cowboy verschwindet durch die Hintertür (TC 02:15:09)

Hier kommt nun alles zusammen: Das verbale Zwischenspiel, in dem Camilla sich gegen den Vorwurf verteidigt, sie sei mit Luigi in Casablanca gewesen, sowie der Kuss weisen auf verklausulierte Art, aber in gegenseitiger Bedeutungsanreicherung auf die Identität der Figur hin und beantworten damit die zentrale Frage auf der Handlungsebene: Die dunkelhaarige Camilla ist Camilla Rhodes im Gewand und mit dem Aussehen der Rollenfigur. Und Adam hat nun ein Verhältnis mit dieser Schauspielerin, die auch Diane hätte sein können. Er ist, eben wie Pygmalion, in das Phantasma verliebt. (Er wäre also nicht in Ingrid Bergmann verliebt, sondern in die von ihr verkörperte Rolle Ilsa Lund – nimmt man den oben erwähnten Hinweis auf Casablanca [Michael Curtiz, USA 1942] als cineastischen Insiderscherz …).

In dieser Szene wird auch der Handlungsbogen von Adam Kesher zu Ende geführt, er taucht danach im Plot nicht mehr auf. Das etwas hysterische Lachen der beiden Verlobten findet allerdings sein Echo in der Szene nach dem Unfall, wenn die dunkelhaarige Frau auf das in der Ferne lachende Paar trifft (S. 78).

»I wanted the lead so bad. Anyway, Camilla got the part«

Diane ist von dem provokativen Auftritt der blonden Camilla Rhodes und dem Kuss sichtlich erschüttert und kann ihre Tränen nicht zurückhalten. Der Auslöser für den in dieser Szene sich vollendenden Racheplan Dianes ist demnach nicht die Verbindung zwischen Adam und Camilla, sondern vor allem der durch den Kuss vergegenwärtigte Umstand, dass ihr durch eine Intrige des Mafiosi Luigi und seiner Ex-geliebten Camilla Rhodes die Rolle und die Chance auf Ruhm und das damit verbundene (vermeintliche) Geliebtwerden weggenommen und verweigert wurde. Ihre dunkelhaarige Freundin Camilla weicht anschließend ihrem Blick aus, dann kommt es zu einer Ansprache von Adam: Offenbar will er die Verlobung oder die Hochzeit ankündigen. Dazu kommt es im Plot nur nicht mehr, weil Diane vollends die Fassung verliert und sich abrupt wegdreht – eine Bewegung, die dann in einem Bewegungsschnitt aufgefangen wird, der direkt zu Diane im *Winkie's* führt. Dort wird Kaffeegeschirr just im Moment des Umschnitts von der im Diner arbeitenden Kellnerin laut fallengelassen – dank des symbolisch aktivierten Requisits Kaffee ist das ein Sinnbild für ein Erwachen oder eine Ernüchterung der Betty-Diane.

Szene 59: Diane als Rächerin

Als nächste Stufe der dramaturgischen Auflösung folgt eine Antwort auf die offene Frage: Wer hat den Überfall auf die dunkelhaarige Frau veranlasst? Nun wird gezeigt, dass Diane daran beteiligt zu sein scheint und sie den Mörder Joe beauftragt hat. Dabei wird allerdings auch auf die zweite, im Hintergrund wirkende Intrige von Mr. Roque angespielt. Darüber hinaus wird die durch die Dinnerszene ermöglichte Hypothese über die Identität der dunkelhaarigen Frau bestätigt, und implizit wird darauf hingewiesen, dass im Erkennen dieser Identität ›der Schlüssel‹ zu finden ist, der für die ›Entschlüsselung‹ der eigentlichen, im Hintergrund liegenden Erzählung des Films nötig ist. Diese erschöpft sich nicht in der Aufdeckung der Figurenidentitäten, sondern will als Thema erkannt und rezipiert werden.

Nachdem die Kellnerin die Scherben aufgesammelt hat, gießt sie Diane frischen Kaffee ein. Dabei fällt Dianes Blick auf deren Namensschild, auf dem »Betty« zu lesen ist. Das Motiv der Namensvertauschung – dieselbe Kellnerin heißt in der Welt von Diane »Betty« und in der Welt von Betty »Diane« (vgl. Szene 29, S. 113) – umspielt ein weiteres Mal das Motiv der sich spiegelnden Identitäten. Darüber hinaus wird hier über den Zusammenhang zwischen dieser Betty und dem Kaffee ›die Geburt der Identität‹ dargestellt: Diese hübsche Betty, der Joe betont hinterherschaut, schenkt Diane Kaffee ein und wird zur Inspiration und Ideengeberin für Dianes idealisiertes Ich. Diane hat deswegen auch hier die gleiche Tasse vor sich wie zu Hause beim Kaffeekochen (Szene 50). Allen in der Szene vorkommenden Requisiten – dem Foto, dem Geld, dem Schlüssel und dem Buch – kommt dabei diese Bedeutungsrelevanz zu.

Diese Szene im *Winkie's* kann zunächst als zur dramaturgischen Basisebene zugehörig beziehungsweise als Verkörperung eines Realitätsprinzips aufgefasst werden. Diese ist dabei nicht mit einer physikalischen, äußeren Wirklichkeit gleichzusetzen, denn auch hier dient die Versinnbildlichung innerer Zusammenhänge und psychologischer Prozesse als Grundlage des mimetischen Prozesses. Diane ist wieder in jener schlechten Verfassung wie bei ihrem Erwachen, und alles ist grau – bis auf den roten Racheengel auf ihrem T-Shirt. Ihr Gesprächspartner Joe hat hier im Unterschied zu jener Szene, in der er den Mord an Ed ausführt und zwei verschiedenfarbige Augen hat, blau-graue Augen (Szene 19, S. 190).

Dem Bau des analytischen Dramas gemäß handelt es sich bei dem hier gezeigten Ereignis um eine weitere Stufe der Aufklärung über die Vorgeschichte. Sie wird hier als ein Rückblick eingefügt, mittels einer dramaturgischen »Analepse«.[354] Erzählt wird offenbar, wie es zu der Bedrohung der unbekannten Frau im Auto gekommen ist – dem ersten Eindruck nach hat Diane selbst einen Mörder beauftragt. Ihr gegenüber sitzt nun jener Joe, der Ed erschossen hat, um an das schwarze Buch zu gelangen – das hier bereits vor ihm liegt. Die Besonderheit des Mordauftrag von Diane ist, dass er keiner ›realen‹ Person, sondern einem metaphysischen Objekt gilt. Ihr Mordauftrag wandert so von der ›Fiktion erster Ordnung‹ in die ›Fiktion dritter Ordnung‹ (vgl. S. 83).

Das Glamourfoto

Nachdem die Kellnerin gegangen ist und Joe (Diane kontrastierend) auf Kaffee verzichtet, holt Diane ein Foto aus ihrer Tasche und zeigt es ihm, mit den gleichen Worten wie Luigi Castigliane, als er das Foto von Camilla Rhodes zeigt: »This is the girl«. Es handelt sich um ein Bild von der braunhaarigen Frau, darunter steht im Anschnitt zu lesen der Name »Rhodes«. Im Sinne der Inszenierungsintrige wird der Name scheinbar nebensächlich gezeigt, nur knapp zu erkennen. Dabei ist das Foto eine weitere Bestätigung der Annahme, dass es sich bei der Frau um eine Rollenidentität handelt: Dieses Foto, das von Diane betont als »actresses photo resume«[355] bezeichnet wird (TC 02:16:39), ist ein klassisches Glamourfoto, auf dem kein Gesicht zu sehen ist, sondern eine austauschbare Maske.[356]

---

354 Mit dem Begriff »Analepse« bezeichnet Gérard Genette die »nachträgliche Erwähnung eines Ereignisses, das innerhalb der Geschichte zu einem früheren Zeitpunkt stattgefunden hat als dem, den die Erzählung bereits erreicht hat«. Mit der »Prolepse« bezeichnet er »jedes narrative Manöver, das darin besteht, ein späteres Ereignis im Voraus zu erzählen oder zu evozieren« (Die Erzählung, S. 21).

355 Den Begriff »actresses photo resume« kann man als Hinweis darauf deuten, dass es sich hier um das Bild verschiedener möglicher Schauspielerinnen in dieser Rolle handelt; sonst müsste es heißen: »actress resume« oder »acting resume«.

356 Aumont: Der porträtierte Mensch, S. 13.

Das Glamourfoto ist eng verbunden mit dem Starmythos und der Erfindung des Starsystems überhaupt.[357] Im Starporträt verschwindet der oder die Schauspieler*in hinter der Maske des Stars. Dieses Foto zeigt also die Schauspielerin Camilla Rhodes – in der Maske ihrer Rolle. Bei dem Bild handelt es sich damit sowohl um Dianes Liebesobjekt, an dem sie sich rächen will, als auch um die Konkurrentin Camilla Rhodes – das Objekt ist die ›Traumrolle‹, und Camilla Rhodes hat ihr diese ›ausgespannt‹.



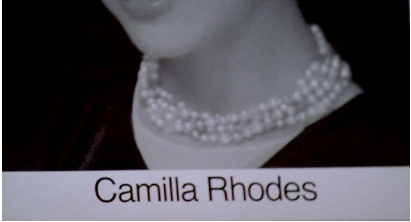


Abb. 160–161: das Objekt des Mordauftrags Camilla I. (TC 00:29:21; TC 00:29:34)

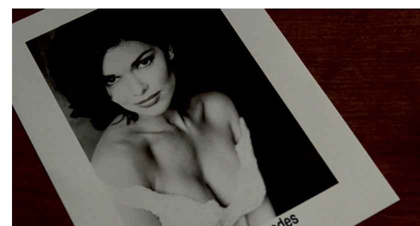




Abb. 162–163: das Objekt des Mordauftrags Camilla II. (TC 02:16:34; TC 02:16:37)

Joe reagiert auf das Foto mit entsprechenden Worten: »Don't show me this fucking *thing* here.« (TC 02:16:35) Auf der ersten Ebene meinte er das Foto als Objekt, im Zweitsinn weist seine Wortwahl auf die Objekthaftigkeit der hier abgebildeten Figur: Bei der braunhaarigen Frau handelt sich ja (wie er auch zu verstehen scheint) um eine Art belebtes Ding. Dann fragt Joe nach dem vereinbarten Geld, das Diane ihm daraufhin in ihrer Handtasche zeigt. Dieses Geld erzeugt bei Erstzuschauenden einen Aha-Effekt, da sich nun neue Zusammenhänge erschließen, zumindest auf der ersten Ebene. Bei dem Geld handelt es sich anscheinend um das dasselbe

357 Ebd.

wie das in der Tasche der unbekannten Frau. Für Mehrfachzuschauende wird im Zuge der nötigen Bedeutungskombinatorik auch erkennbar, dass die Tasche quasi die von Diane geblieben ist, die sich als Objekt auf verschiedenen ontologischen Ebenen befindet, was darauf hindeutet, dass es sich bei der unbekannten Frau in der Limousine um eine alternierende Version von Diane selbst handelt.

Als Joe erwähnt, dass es kein Zurück gäbe, wenn sie ihm das Geld übergeben hätte und er sich bei Diane rückversichert: »You shure you want this?«, erwidert sie mit Entschlossenheit: »More than anything in this world« (TC 02:17:13). Die Betonung liegt dabei nicht auf »anything«, sondern auf »this world« – da es ihr in »der anderen Welt« nicht das Wichtigste ist. Dabei dreht Diane an ihrem Verlobungsring – der ein Zeichen für einen ehemaligen ›Liebesbund‹ ist, für dessen als ›Verrat‹ empfundene Auflösung Diane nun auf Rache sinnt.

Das Motiv des Liebesverrats und der Rache

Lynchs Inszenierungsintrige besteht darin, einerseits der dramaturgischen Konstruktion als Rätselspiel und der inhärenten Logik der verdeckten ›Story‹ treu zu bleiben, andererseits davon abzulenken durch Emotionen affizierende Schauwerte und ›große Gefühle‹ – von Liebe, Liebesverrat und Rache. Der Liebesverrat macht dabei »einen gewaltigen Teil der Literatur aus, er ist eines jener Ur-Motive, welches in der Literatur- und Theatergeschichte endlos erzählt und variiert wird«.[358] Im Liebesverrat und der Treulosigkeit als Thema werden alle Normenkonflikte verhandelt, »in denen Menschen sich verwickelt sehen können«. Als Gegenstand hat dies zentral mit der Sexualität des Menschen zu tun und dem Spannungsverhältnis, in dem diese zu den gesellschaftlichen Normen und Regeln sowie der Ökonomie steht.[359]

Ein weiteres der großen Motive der Literaturgeschichte ist die mit dem Liebesverrat in Zusammenhang stehende Rache. Möglicherweise nimmt sie einen so großen Stellenwert ein, weil in sie die dialektische Struktur des Tragischen eingeschrieben ist: Rache ist stets eine Reaktion auf etwas Vorangegangenes, dabei verspricht sie Ausgleich und Befriedigung, dem Leitsatz folgend: »Rache ist süß«. Eine Rache ausübende Figur ist aber stets eine tragische Figur; selbst Rache an sich ist tragisch, da sich in ihr die paradoxe Verschränkung des Tragischen zeigt: Beim Liebesverrat erwächst Rache ursächlich ja aus dem Wunsch nach Zuwendung und Anerkennung, der Ablehnung begegnet sie nicht einfach mit Trauer, sondern mit einer noch viel größeren Abwendung, welche die Destruktion wählt. In MULHOLLAND DRIVE ist die Protagonistin eine besonders tragische Figur, insofern ihre Rache sich am Ende nur gegen sie selbst wendet.

358 Matt: Liebesverrat, S. 17f.

359 Ebd., S. 18.

Lynch greift mit seiner Figur den Rachetopos auf und variiert ihn (mit Ironie), indem er den Versuch der Figur, emotionale Selbstbestimmtheit durch Rache wiederzuerlangen, in Selbstmord und Wahn enden lässt.

Selbstmord und Wahnsinn sind, so Peter von Matt, im konkreten Denken der Literatur austauschbare Vorgänge.[360] Der Wahnsinn, der Diane ergreifen wird, bedeutet im literarischen Denken, wie es sich in der Literatur der klassisch-romantischen Epoche ausgebildet hat, ein Ereignis, »das dort entspringt, wo ein empfindungsmächtiges Subjekt die Normen und Gesetze seiner Welt als falsch erfährt, sie fühlend als falsch erlebt, aber denkend nicht zu widerlegen und beseitigen vermag«.[361] Der Wahn, von dem in MULHOLLAND DRIVE erzählt wird, baut vor allem auf dem Umstand auf, dass eine enttäuschte Schauspielerin die Realität nicht von ihrer Imagination unterscheiden kann. Und so erscheint das Lachen von Joe über ihre Frage, was der Schlüssel, den er ihr hinhält, öffnen würde, nur auf der ersten Ebene als das Lachen über die ›gehörnte Geliebte‹ – eigentlich ist es ein Lachen über ihr Verkennen und die eigentliche Machtlosigkeit des sich als handlungsmächtig verkennenden Subjekts. Dass Diane nicht wirklich ›Herrin ihrer selbst‹ ist, wird über die Figur Dan erzählt. Damit wird das Bedeutungsfazit der Filmerzählung berührt, das um Überlegungen und Fragen des Subjekts kreist, welches sich ja als autonomes Subjekt zentral durch das eigenständige Handeln definiert.[362]

Dan, das ignorierte Gewissen Dianes

In Szene 8 saß Dan mit seinem Therapeuten Herb im *Winkie's*. Und jetzt steht eben dieser Dan an der Stelle, vorne an der Kasse, wo Herb zu sehen war (Abb. 165). Dianes Blick fällt auf ihn just nach dem Moment, in dem sie von Joe den blauen Schlüssel gezeigt bekommt und er ihr mitteilt, dass sie diesen wie vereinbart finden würde, wenn ›die Sache erledigt‹ wäre. Es kommt zu einen kurzen Blickwechsel zwischen Dan und Diane, aber Diane beachtet ihn dann nicht weiter. Stattdessen fragt sie Joe, was sich mit dem Schlüssel öffnen ließe (ausführlich zum Schlüssel, S. 109).

Beachtet man in der Einstellung mit Dan die Szenografie und nimmt sie als sublimes Deutungsangebot für seine Identität ernst, fallen zwei Dinge ins Auge: Dan sind die Farbe Grün (die Farbe der Sofas) und ein kleines Herz (an dem Stoffbären) zugeordnet – beides ›Insignien des Gefühls‹. Zusammen mit seinem Namen, der als Kurzform von Diane darauf hinweist, dass er ihr zuzurechnen ist, lässt er sich als veräußerlichte innere Entität von Diane deuten. Dan wäre damit in vergleichbarer Weise das für Diane, was der Cowboy für Adam ist (S. 176): Ein personifiziertes Über-

360 Vgl. ebd., S. 25.

361 Ebd., S. 185.

362 »Eine Person zu sein, heißt […], eine autonome Quelle des Handelns darzustellen.« Durkheim, Emile: Über soziale Arbeitsteilung. Studie über die Organisation höherer Gesellschaften, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999, S. 474.

Ich, so etwas wie das moralische Gewissen, welches im Augenblick ihres Mordauftrags Zeuge ist und zugleich ignoriert wird – und eben deswegen später zu diesem Ort zurückkehrt und ein Therapiegespräch sucht.

In dieser ›Therapie‹ thematisiert Dan gegenüber Herb seine Wahrnehmung der jetzt mit Diane dargestellten Situation: Er habe wahrgenommen, dass es eine ambigue, halbbewusste Atmosphäre gewesen sei: »It's not day or night, it's kinda half night«. Zudem habe er wahrgenommen, dass hinter der für Diane sichtbaren Welt noch etwas anderes sei, dass jemand im Hintergrund die Fäden ziehe: »There is a man in the back of this place. He's one who's doing it.« (ab TC 00:13:31) Damit beschreibt er die Kräfte, die im eigentlichen Sinne verantwortlich sind für die Ereignisse – und auch für die Entscheidung von Diane. Es ist so etwas wie »der große Andere«, der, der psychoanalytischen Theorie Lacans nach, das Subjekt nutzt, um durch dieses zu sprechen.[363]

Und auch in figurendramaturgischer Hinsicht bedeutet das, dass die Intrige von Diane gegen die dunkelhaarige Frau von einer größeren Intrige eben dieses »Mannes im Hintergrund« überlagert ist – die von Mr. Roque, die sich in seinem Auftrag »Shut everything down« formuliert.



Abb. 164 und 165: Diane und Dan (TC 02:17:36; TC 02:17:39)

363 Lacan, Jacques: Seminar III: Die Psychosen (1955–1956), Weinheim/Berlin: Quadriga 1997, S. 35.

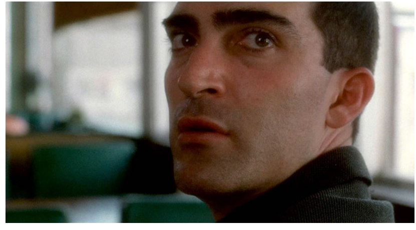



Abb. 166 und 167: Dan und Herb (TC 00:14:37; TC 00:14:39)

Nimmt man all diese Hinweise und stellt sie in einen Zusammenhang, vermittelt sich der Plot des Films und damit auch seine Erzählung in ihrer Gesamtheit. In den beiden Szenen, beim Dinner und im Diner, wird der Schlüssel zu diesem tieferen dramaturgischen Verständnis des Films gegeben (und deswegen von Joe so demonstrativ in die Kamera gehalten; Abb. 43, S. 109). Der Plot erschließt sich durch diese Hinweise als eine Parabel und der Film als eine medienphilosophische Reflexion über die Ununterscheidbarkeit von Wirklichkeit und Fiktion und das medialisierte Subjekt. Dadurch, dass in der Darstellung Gegenwart, Erinnerung oder Traum nicht voneinander unterschieden und auch nicht hierarchisiert, sondern als gleichwertig und ununterscheidbar dargestellt werden, wird das zentrale philosophische Thema der Ununterscheidbarkeit von Wirklichkeit, Imagination und Simulation veranschaulicht. Dieser Diskurs rückte historisch jeweils mit dem Entstehen eines neuen Mediums in den Vordergrund. Die »Mediatisierung des Subjekts« beginnt mit der Beschreibung des »elektrischen Telegraphen« Anfang des 19. Jahrhunderts, findet seinen Höhepunkt zunächst Ende des 19. Jahrhunderts mit der Entstehung des Kinos und erneuerte sich wieder gegen Ende des 20. Jahrhunderts im Zuge der Digitalisierung.[364] Der Diskurs über das mediatisierte Subjekt durchdringt Mulholland Drive als Grundidee, die sich im dramaturgischen Bedeutungsfazit manifestiert und ästhetisch in der Filmhandlung selbst sowie in den variierten Handlungskonstellationen und den Motiven ausformuliert ist. Damit trifft der Film auf einen in der Postmoderne und um die Jahrtausendwende erneut aktuell gewordenen Diskurs über das Subjekt und Identität. Dieser Diskurs, in dem die Auffassung von einer stabilen Identität des Subjekts zur Disposition steht, ist unter anderem auch als Effekt des durch die Digitalisierung bedingten Medienumbruchs zu verstehen, in dem sich bestimmte, im Zusammenhang mit der Entstehung des Kinos Ende des 19. Jahrhunderts stehende Überlegungen wiederholen. Mulholland

364 Glaubitz, Nicola et al. (Hg.): Eine Theorie der Medienumbrüche 1900/2000, Siegen: Universitätsverlag 2011, S. 89. Unter anderem verschaffte der 1999 entstandene Film Matrix dem Thema »Simulation« eine breite Öffentlichkeit (ebd., S. 112).

Drive scheint genau diesen Zusammenhang von Kino, Subjekt und Medienzeitalter künstlerisch formulieren zu wollen – und dies sowohl in seinem erzählerischen Inhalt als auch auf der Ebene der offenen Rezeptionsbeziehung, in deren Gestaltung die subjektive Wahrnehmung und Interpretationsleistung der Zuschauenden dezidiert Bestandteil sind.

Szene 60: das Wesen und das Kästchen – ein Binnenepilog

In den letzten Szenen des Films wird auf Figurenrede beziehungsweise Dialog verzichtet – gewissermaßen kommen jetzt die Requisiten zu Wort. Gemäß der Wiederholungsstruktur als übergeordnetes dramaturgisches Ordnungsprinzip folgt auf die Szene im *Winkie's* nun eine hinter dem Diner – wie bereits in der Abfolge von Szene 8 und 9. Die Kamera gleitet jetzt von alleine auf die Mauer zu. Zunächst ist es dunkel, das Licht ist artifiziell, erst bläulich und dann pulsierend rot – die Lichtsetzung trennt auf diese Art die Räume des Realen und Illusionistischen voneinander. Dann gelingt der Kamera (im Gegensatz zu Dan) der Blick hinter die Mauer und nimmt hier das geschlechtslose Wesen, das »Abjekt«, in den Blick. Dieses Wesen sitzt nun – wie ein anderes ›Reales‹, und zwar wie eine sozialrealistische Abbildung einer Obdachlosen mit Einkaufswagen – vor einem Feuer, hält das blaue Kästchen in den Händen und inspiziert es.[365] Die Kamera fährt näher an die Situation heran, und aus dem Feuer wird künstlicher, theatral rot beleuchteter Rauch – der an jenen Rauch erinnert, der als Index auf den Unfall, den Staubsauger und den Magier deutet und der als Zeichen den Selbstmord von Diane vorausdeutet (Abb. 16, S. 74).

Das von dem Wesen untersuchte blaue Kästchen hat nun kein Schloss mehr, und dem Wesen sagt es offenbar nichts. Es packt es in eine Papiertüte und lässt es achtlos auf den Boden fallen. Dort aber entwickelt es ein Eigenleben: Aus dem Schatten des Kästchens erscheinen die beiden Alten vom Flughafen. Wie kleine tanzende Marionetten bewegen sie sich – im Zeitraffer gefilmt, unterlegt mit einem leisen hysterischen Lachen – aus der Papiertüte heraus.

Antagonismen: das Abjekt *versus* Mr. Roque

Darüber, dass dieses Wesen noch einmal auftaucht – wieder direkt im Anschluss an eine Szene im Diner mit Dan –, kommt eine im Hintergrund liegende Idee zum Tragen, in der eine Art vertikale Dramaturgie zum Ausdruck kommt. Hier werden das abjekte Wesen und der Intrigant Mr. Roque in ein Verhältnis zueinander gesetzt – Dan vermutet ja jemanden hinter der Wand, der die Fäden zieht, trifft aber dort

365 Im Drehbuch ist die Rolle mit »Bum«, also »Penner«, bezeichnet. Martha P. Nochimson weist darauf hin, dass sowohl auf die Erscheinung als »excremental monster« sowie als »bum« der Aspekt der Exklusion zutreffen würde (David Lynch Swerves, S. 119).

auf dieses Wesen, während der eigentlich gesuchte Jemand in einem abstrakten, unzugänglichen Raum sitzt.

Tatsächlich handelt es sich in dramaturgischer Hinsicht bei dem Wesen um die antagonistische Gegenkraft zu Mr. Roque, dem Intriganten. Markiert wird das Kräftefeld durch den Rauch: Als Symbol und Motiv wird er gegen die von Mr. Roque repräsentierte Ordnung gesetzt. Der Rauch taucht immer dann auf, wenn etwas die Ordnung durchbricht, ungeplant oder sinnlos ist – er ist ein Symbol für das Ungeformte (das Wesen), den Zufall (der Unfall, der Staubsauger), das Nichts (der Magier) und das ›Ordnungslose‹ (der Selbstmord). Nach dieser Szene mit dem Wesen lässt sich so die dramaturgische Konstellation der inneren Handlung des Films benennen: Mr. Roque und seine Helfer führen die »äußere Intrige« gegen Diane, dabei ist das Wesen seine Gegenkraft, die ihm ›einen Strich durch die Rechnung‹ macht (etwa durch den Unfall). Diane führt ihrerseits eine zweite »innere Intrige« gegen die dunkelhaarige Frau – in tragischer Verkennung ihrer selbst. Ihr Mordauftrag wendet sich schließlich gegen sie selbst, indem sie sich umbringt.

Die Ästhetik des Grotesken

Mit dem Ende der Szene, der Wiederkehr der beiden Älteren, wird das tragische Ende des Films eingeleitet. Die blaue Box wird wie zuvor schon zu einer Büchse der Pandora, aus der (in inverser Logik) ein Übel in die Welt tritt. Dieses Übel hat jetzt eine groteske Form: Das ältere Paar vom Flughafen kehrt zurück, um das Versprechen ihres diabolischen Grinsens einzulösen.

Lynch spielt in seinem Werk wiederholt mit der Ästhetik des Grotesken. In MULHOLLAND DRIVE manifestiert es sich in der verwesten Leiche, dem schlammigen Wesen und auch den Miniatur-Alten. Das Groteske ist dabei als eine ästhetische Kategorie aufzufassen, deren Wesen es ist, die Welt entfremdet darzustellen. Das Groteske wird von seltsamen Gestalten bevölkert und es sind »verworrene und fast unverständliche Verbindungen« möglich.[366] Es ist von einer vermeintlichen Unordnung und scheinbarer Willkür des Erzählens bestimmt sowie von Unheimlichkeit. Etwas Vertrautes offenbart sich plötzlich als fremd und unheimlich – wobei diese Plötzlichkeit auch wesentlich zum Grotesken gehört.[367]

Im Grotesken spielen zudem Ironie und Satire eine große Rolle. Zartes und Grobes existieren hier nebeneinander – es gibt im Grotesken »schneidende Kontraste, bei denen uns der Boden unter den Füßen weggezogen wird«[368]. Kerstin Stutterheim beschreibt das Groteske auch für die postmoderne Filmästhetik als zentral,

366 Kayser, Wolfgang: Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung, Tübingen: Stauffenburg 2004, S. 51.

367 Ebd., S. 198f.

368 Ebd., S. 53.

als Mittel der Ironie und in Form einer Überästhetisierung von Gewalt. Dem Grotesken käme hier die Funktion zu, die im Zentrum der postmodernen Ästhetik überhaupt steht: der Dekuvrierung von als »monolithisch ernsthaft« und »unabdingbar« auftretenden Weltbildern und herrschenden Normen. Damit überschneidet sich die postmoderne Ästhetik mit dem von Bachtin beschriebenen »Karnevalsken«, in dem ebenfalls gesellschaftliche Normen hinterfragt werden.[369] In MULHOLLAND DRIVE dienen die Mittel des Grotesken auch dazu, das dramatische Ende eines Subjekts zu ironisieren und konterkarieren.

Filmische Ironie

Ironische Relativierung im Film kann sich auf viele Weisen realisieren, nicht nur auf der Text- oder Handlungsebene. Im Grunde kann sie durch alle ästhetischen Vermittlungsinstanzen erzeugt werden, wenn sie sich in irgendeiner Weise zueinander divergent verhalten. Ironie entsteht, wenn die Handlungsebene (das ›Was‹) und die Ausdrucksebene (das ›Wie‹) zuwiderlaufen, also wenn das Handlungsgeschehen auf eine Art gezeigt wird, die es kommentiert – oder gleich in ein gegenteiliges Licht setzt. Ironie entsteht, wenn Implikationen einen Zweitsinn des Expliziten erzeugen. Die Ausdrucksebene im Film kann sich dabei auf viele Arten divergent zur Handlungsebene verhalten; das beginnt bei der Wahl des Kameraausschnitts und der bildinneren Relationen, wie sich hier die explizite und die implizite Dramaturgie zueinander verhalten. So produziert eine »Dekadrage«, nach Pascal Bonitzer, durch Entzug von Sichtbarkeit und Wechsel der Perspektive eine Form von filmischer Ironie.[370] Das Wie der Darstellungsebene realisiert sich aber auch durch die anderen Mittel der Filmästhetik, beispielsweise durch die Montage. Allein eine Unangemessenheit in Bezug auf die Länge der Einstellung – nachdem alles gesagt ist, etwas weiter zu zeigen – kann den ersten Sinn des Gezeigten demontieren oder ganz umkehren. Ironische Distanzierung kann sich auch einstellen, wenn in der Montage von einer Nahaufnahme in eine Weite gesprungen wird oder auch, wenn etwas als ernst zu nehmend gezeigt wird und zugleich auf die Produktionswirklichkeit verwiesen wird. Ironie ist ein Mittel der Relativierung und der Ambivalenz. Sie ist Ausdruck künstlerischer Selbstthematisierung, durch sie wird der kommunikative Charakter eines Werks ins Zentrum gestellt. In der ironischen Brechung der filmischen Wirklichkeitsillusion drückt sich auch die Ironie des postmodernen Erzählens aus.[371]

---

369 Stutterheim: Überlegungen zur Ästhetik des postmodernen Films, S. 60f.; Bachtin, Michail M.: Literatur und Karneval zur Romantheorie und Lachkultur, Frankfurt am Main: Fischer 1999.

370 Bonitzer, Pascal: »Dekadrierungen«, in: montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation 20 (2011), H. 2, S. 93–102.

371 Vgl. Stutterheim: Überlegungen zur Ästhetik des postmodernen Films, S. 60.

Szene 61: Tod einer Schauspielerin

Als Letztes folgt die Beantwortung der noch offenen Frage, wer Diane getötet hat – und auch das war Diane selbst. Die Szene beginnt mit einem Close-up auf den blauen Schlüssel in seiner naturalistisch wirkenden Form, so wie er von Joe im Diner gezeigt wurde und wie er bei Diane auf dem Wohnzimmertisch lag, als DeRosa ihre Sachen abholte. Damit wirkt die Situation auch so, als würde sie an die letztgenannte zeitlich und inhaltlich anschließen.

Die Kamera schwenkt von dem Schlüssel über die Kaffeetasse und das Sofa auf Diane, die in ihrem Morgenmantel in einem psychisch desolaten Zustand vor sich hinstarrt. Zuschauende sind nun, anders als in jener ersten Szene im Wohnzimmer, über die Bedeutung des Schlüssels informiert: »Der Auftrag« von Joe wurde ausgeführt. Diane starrt den Schlüssel nun als Symbol ihrer Tat an – sie scheint von Selbstreflexion und -erkenntnis erfasst zu werden. Ein Klopfen an der Tür zerreißt die Szene – ein Echo des Klopfens im Zusammenhang mit der toten Diane in Szene 42. Nun krabbelt, unter blauem Gewitterlicht, das ältere Paar in Miniaturform unter der Tür hindurch in Dianes Apartment. Das blaue Licht breitet sich über den gesamten Raum aus und versinnbildlicht der farbdramaturgischen Logik nach so den inneren Erkenntnisprozess der Protagonistin. Obendrein wird Dianes Auge in einer Detailaufnahme als Ikone des Sehens zu einem Symbol für ihr Erkennen der ›Wahrheit‹. Der Moment zitiert dabei die retardierte Anagnorisis der klassischen Tragödie. Die Hauptfigur in MULHOLLAND DRIVE referiert damit auf den Prototyp der tragischen Figur, auf Ödipus. In der Tragödie von Sophokles muss dieser herausfinden, dass es sich bei dem von ihm gesuchten Mörder eigentlich um ihn selbst handelt.[372] Seine Anagnorisis ist – wie die von Diane – als Selbsterkenntnis und als traumatische Erfahrung dieser Erkenntnis gestaltet. (Das gilt auch für andere Hauptfiguren in den Filmen des »unzuverlässigen Erzählens«, vgl. S. 42.)

Die Szene ist inszeniert wie in einem Horrorfilm, sie ist sinnlich überfordernd durch die Musik, die sich mit penetrantem Schreien aus dem Off mischt – eine Erinnerung an den Mord und zugleich eine erzählerisch-darstellerische Vorausdeutung des Selbstmords. Die beiden Älteren, nun wieder in normaler Größe, laufen sowohl auf die Kamera als auch auf Diane zu, die schreiend vor ihnen flieht. Diane ist in Panik und wird unter blauem Stroboskoplicht von den beiden Alten ins Schlafzimmer gedrängt, in das Bett mit den roten Laken. Die Kamera nimmt vorweg (analog zum Schwenk auf die blaue Box in der Handtasche, S. 162), dass Diane zum Nachtschrank neben dem Bett greifen wird – sie nimmt einen Revolver aus der Schublade und erschießt sich. Nach dem Schuss wird in eine Totale umgeschnitten, in der das

372 Sophokles strukturierte den Plot von Oedipus allerdings so, dass das Publikum (oder die/der Lesende) gegenüber der Hauptfigur mit Vorwissen ausgestattet ist.

Bett als eine Art Bühne erscheint, auf der die Schauspielerin einen theatralen Bühnentod gestorben ist – gegeben wurde das Stück ›Tod einer Schauspielerin‹ – die ihre Rolle verloren hat (Abb. 174, S. 244).

Ruhe kehrt ein, die Alten sind verschwunden, und hinter dem Bett steigt unrealistisch-theatral jener abstrakte Rauch auf, der bereits hinter dem Wesen, beim Verschwinden des Magiers, aus dem angeschossenen Staubsauger und beim Unfallauto auftauchte. Der Rauch hier wird in flackerndes blaues Licht getaucht und breitet sich bildfüllend aus. In diesem Rauch stirbt die Protagonistin Diane, und aus ihm schält sich die braunhaarige Frau aus dem Unfallauto heraus (Szene 5, S. 72). Sie ist so etwas wie eine Wiedergeburt, geboren aus der Einbildungskraft einer sterbenden Schauspielerin. Wie eingangs schon erwähnt, beendet der Selbstmord der Hauptfigur das Handlungsgeschehen und bringt es zugleich hervor.

Lynch erzeugt in dieser letzten Spielszene durch die verfremdende Inszenierung ein ikonografisches Sinnbild über das Sterben einer Schauspielerin.[373] Dieses Sinnbild verweist auf einen wesentlichen Aspekt der Filmhandlung, es speist sich aus dem Verhältnis von Schauspielerin und Rolle, als Motiv des Sterbens und der Verlebendigung: Die Geburt einer Fiktion aus dem Sterben der Schauspielerin repräsentiert sowohl das Verhältnis von Schauspielerin und Rolle – eine gute Schauspielerin muss hinter die Rolle verschwinden, sie muss ›sterben‹, um sie ›zum Leben zu erwecken‹ – als auch den Umstand, dass Schauspielerinnen sterblich sind – die von ihnen gespielten Filmrollen, auf Zelluloid und im kulturellen Gedächtnis, sind es nicht, sie kehren immer wieder, sie werden zu den »Unsterblichen des Kinos«.[374]

Die Rolle des älteren Paars

Die beiden Alten werden in dem Film über mehrere Einstellungen am Anfang des Films etabliert und sie tauchen nun am Ende – gemäß der Idee eines symmetrischen Konstruktionsprinzips – wieder auf. Die Präsenz der beiden rahmt das Handlungsgeschehen des Films, zuerst begleiten sie Betty in die Traumstadt und dann befördern sie Diane in den Tod, in den Hades, oder eine Art Totenreich.

In der Jitterbug-Szene erscheinen sie mit im Projektionsbild, dann am Flughafen und hier aus dem Dunstkreis des blauen Kästchens. Eingeführt werden sie am

---

373 Dennis Lim weist darauf hin, dass das Bild der toten Hollywoodschauspielerin ein eigener motivischer Topos sei: »Marie Prevost, a Canadian-born silent-film actress whose body, riddled with teeth marks from her pet dachshund, was not found for several days after her death from malnutrition; Peg Entwistle, a minor stage and screen star who, legend has it, killed herself by jumping off the Hollywood sign; and even Marilyn Monroe, found dead on her bed in a fetal position, much like the body that Betty and Rita discover and that turns out to be Diane (Lim on Lynch: Mulholland Dr).

374 Die Phrase als Titel für ein Buch über Stars: Heinzlmeier, Adolf/Schulz, Berndt/Witte, Karsten (Hg.): Die Unsterblichen des Kinos: Glanz und Mythos der Stars der 40er und 50er Jahre, Berlin: Fischer Cinema 1988.

Flughafen sinnbildlich als eine Art ›Gatekeeper‹ zu Starruhm und als Begleitende eines Leinwandstars ins Rampenlicht (Abb. 168 und 169). Am Flughafen ist Irene (die ›Friedfertige‹) noch ein Engel – mit einer Engelsflügelbrosche am Pullover und unter dem Los-Angeles-Plakat, am Ende wird sie zu einer Art ›Teufel‹ – sie verursacht Panik bei Diane und treibt sie in den Selbstmord.

Die beiden Alten werden über die verschiedenen Elemente als allegorische Repräsentation des Publikums nahegelegt – als Begleitende, Wächter und Richter über den Aufstieg, Erfolg und Fall eines Schauspielstars. Das Publikum ist letztlich maßgeblich daran beteiligt, wer Star wird und wer nicht, und es entscheidet, ob einer Schauspielerin Aufmerksamkeit und Bewunderung zukommt. Es ist beim Starwerdungsprozess also ›on board‹ – es fährt sozusagen in der Limousine mit.

So enthält die Aussage Irenes zu Betty bei der Verabschiedung am Flughafen jene Ambivalenz von Versprechung und Drohung, Liebe und Brutalität: »I'll be watching for you on the big screen!« (TC 00:18:48) Und in dieser Bestimmung tauchen die beiden am Ende wieder auf, wie aus dem blauen Kästchen entwichen, dem Dingsymbol für die schreckliche Wirklichkeit einer gescheiterten Schauspielerin, um deren Ende zu besiegeln. *Ex negativo* spricht für diese Deutung des Paars als Vertreter des Publikums auch der Umtand, dass die in Medienkulturen entscheidende Position des Publikums im medienreflexiven MULHOLLAND DRIVE sonst unbesetzt wäre.

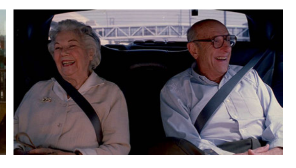
  

Abb. 168–170: die beiden Alten zu Beginn des Films (TC 00:01:31; TC 00:18:33; TC 00:19:49)

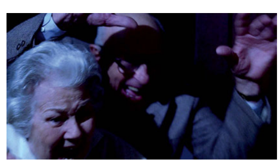
  

Abb. 171–173: ihre Rückkehr zum Ende des Films (TC 02:20:01; TC 02:20:41; TC 02:20:41)

Die dramaturgische Katastrophe

Der Bau des Dramas insgesamt ist auf das Ende ausgerichtet.[375] Alles läuft auf die Schlusshandlung, auf die Katastrophe zu. Als Begriff der Dramentheorie bezeichnet die Katastrophe den letzten Teil, in dem der dramatische Konflikt seine Lösung findet. Der Begriff taucht bereits in Aristoteles *Poetik* auf und bezeichnet jede, nicht nur die tragische, Auflösung eines dramatischen Konflikts.[376] Nach Freytag sollte in der Katastrophe »die Befangenheit der Hauptcharaktere« durch »eine kräftige Tat« aufgehoben werden. »Je tiefer der Kampf aus ihrem inneren Leben hervorgegangen und je größer das Ziel desselben war, desto folgerichtiger wird die Vernichtung des unterliegenden Helden sein.«[377]

Lynch beendet MULHOLLAND DRIVE tatsächlich mit einer solchen »kräftigen Tat«, einer tragödischen Katastrophe – mit der Vernichtung der Protagonistin. Dabei kombiniert er heterogene Elemente, das Tragische mit dem Grotesken, sodass das Ende sich »im Kontext des Ganzen sowohl als überraschend wie auch gesetzmäßig erweist«[378]. Auf der expliziten Ebene ist dieser Selbstmord aber überraschend, ›out of the blue …‹. Er wirkt durchaus gewaltsam herbeigeführt, und geradezu auftrumpfend wird die Erzählung mit einem großen Finale beendet und betont damit die Möglichkeiten des Kinofilmerzählens – so wie es in MULHOLLAND DRIVE als Fernsehserie nicht möglich gewesen wäre.[379] Zuschauenden bleibt die konkrete Ursache für Dianes desolaten Zustand größtenteils der eigenen Interpretation überlassen. Geschieht der Selbstmord im Wahnzustand, da die beiden Alten als Bedrohung wie in einem Alptraum inszeniert sind? Aber woher genau speist sich der Wahnzustand Dianes? Ein Mangel an expliziter Information, wie sie in derartigen diegetischen Lücken innerhalb einer Filmerzählung bestehen, werden durch das imaginäre Mitgestalten der Rezipierenden ergänzt und mit Sinn gefüllt.[380] Und gerade für langlebige ›Kultfilme‹ gilt, dass die Entstehung einer aktiven Fangemeinde bestimmten Leerräumen innerhalb des Werks geschuldet ist, in die man

---

375 Freytag: Die Technik des Dramas, S. 113.

376 Schweikle/Schweikle: Metzler Literatur Lexikon, S. 234.

377 Freytag: Die Technik des Dramas, S. 112.

378 Vgl. Lotman: Probleme der Kinoästhetik, S. 77.

379 Fernsehserien enden in der Regel nicht mit dem Tod des oder der Protagonist*in – auch um der Produktion Möglichkeiten offenzuhalten. Vgl. Lang: Neverending Stories?, S. 141f.; Engell, Lorenz: »Das Ende des Fernsehens«, in: Oliver Fahle/Ders. (Hg.), Philosophie des Fernsehens München, Paderborn: Fink 2006, S. 137–153, hier S. 137; Grampp, Sven/Jens Ruchatz: Die Enden der Fernsehserien, Berlin: Avinius 2013, S.137.

380 Voss (Fiktionale Immersion, S. 135f.) bezieht sich u.a. auf Iser, Wolfgang: Das Fiktive und das Imaginäre: Perspektiven literarischer Anthropologie, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 20f.; weiterführend Hanich: Auslassen, Andeuten, Auffüllen, S. 7–32; Voss, Christiane: »Filmerfahrung und Illusionsbildung. Der Zuschauer als Leihkörper des Kinos«, in: Koch/Dies., … kraft der Illusion, S. 71–86.

sich als Rezipierender sozusagen einschreiben, an denen man partizipieren kann. Die Rezeption gleicht hier der von »Camp« und Popmusik, in der nicht ein in sich geschlossenes Werk rezipiert wird, sondern Teile und Aspekte herausgelöst und partiell mit neuer, eigener Bedeutung aufgeladen werden.[381] Bei der Interpretation seitens der Rezipierenden wird dabei auf die eigene Welterfahrung und das jeweilige kulturelle Wertesystem zurückgegriffen – wie beispielsweise in vielen Interpretationen der Motivation für Dianes Selbstmord, in denen dem Charakter Diane Schuldgefühle zugeschrieben werden.[382]

Ein geschlossenes und offenes Ende

Endings are terrible things.
David Lynch[383]

Das Ende bekommt seinen Sinn weniger über die explizit dargestellte Handlung als über die metaphorischen Bedeutungen. Das blaue Licht verklammert die Ereignisse des Unfalls und im *Club Silencio*, das Verschwinden im blauen Kästchen und den Selbstmord der Protagonistin als Variationen eines ›Endes‹ beziehungsweise eines ›Endes des phantasmatischen Spiels‹.

MULHOLLAND DRIVE hat ein dramaturgisch geschlossenes und zugleich offenes Ende. Die innere Dialektik des Dramas wird übertragen auf einen ästhetischen Konflikt, auf ein dialektisches Verhältnis von expliziter und impliziter Dramaturgie: Die Protagonistin ist auf dramatische Weise gestorben, die Handlung ist damit definitiv abgeschlossen, auch der Konflikt ist zu Ende gebracht – aber gleichzeitig bleiben Fragen offen, was die Handlungszusammenhänge betrifft. Dieses geschlossene Ende ist zugleich ein offenes, insofern es ein eigenständiges Weiterdenken und Interpretieren der Bedeutungen seitens der Rezipierenden einfordert. Die impliziten

---

381 Diederichsen: Über Pop-Musik, S. 23f., in Bezug auf Sontag, Susan: »Notes on ›Camp‹«, in: Dies. (Hg.), Against Interpretation and Other Essays, New York/London: Picador 2001, S. 275–292, hier S. 279.

382 Die These, es seien Schuldgefühle, die Diane in den Selbstmord treiben, findet man beispielsweise bei Kaul, Susanne/Palmer, Jean-Pierre: David Lynch, München: Fink 2011, S. 122; Liptay: Auf Abwegen – oder wohin führen die Erzählstraßen in den ›Roadmovies‹ von David Lynch?, S. 318; Krützen: Dramaturgien des Films, S. 171; Bodmer: Auf Möbius-Schleifen durch Hollywood. Außerdem in einer Vielzahl von Kommentaren und Texten der Fankultur im Internet. Julie Grossman beschreibt die Figur Diane als Borderlinerin, die »sich selbst verloren gegangen« sei. Ihr Schicksal sei dabei u.a. angelehnt an das von z.B. Marilyn Monroe (Rethinking the Femme Fatale in Film Noir, S. 133 und 142). Lynch arbeitete im Übrigen vor MULHOLLAND DRIVE mit Co-Autor Marc Frost an einem Drehbuch über Marilyn Monroe, vgl. Rodley: Lynch über Lynch, S. 357; Lim: David Lynch, S. 143.

383 Zit. n. Lim: David Lynch, S. 144. Insofern erscheinen sowohl LOST HIGHWAY als auch MULHOLLAND DRIVE mit ihren rekursiven Erzählschleifen wie Experimente, die einer finalen erzählerischen Schließung (»Closure«) entgehen wollen.

Bedeutungen der Dingmetaphern lenken den Blick der Zuschauenden dabei gleich zweifach zurück auf den Anfang des Films: einmal auf der erzählerischen Ebene (durch den Rauch), in der die Binnenhandlung sich als eine Art Traum entpuppt, und zweitens auf der selbstreflexiven Ebene der Rezeption, die ein wiederholtes Sehen erfordert, um nun den Bedeutungen des Dargestellten auf die Spur zu kommen.

Ende der Rahmenhandlung

Über die Position der im Bett auf roten Laken liegenden Frau werden nun zwei Motive in ein Verhältnis zueinander gesetzt beziehungsweise miteinander verklammert – das des Todes und das des Schlafes. In der letzten Einstellung liegt hier die sterbende Diane (Abb. 174), in Szene 42 ist sie in gleicher Position als bereits verweste Leiche zu sehen (Abb. 176), während sie in Szene 48 als noch lebendig und schlafend gezeigt wird (Abb. 177).




Abb. 174: die sterbende Diane (TC 02:20:50); Abb. 175: der POV einer träumenden Sterbenden (TC 00:02:09)





Abb. 176: Dianes verweste Leiche (TC 01:35:33); Abb. 177: die schlafende Diane (TC 01:56:51); Abb. 178: die schlafende Rita (TC 00:27:15)

Der Einstellung der sterbenden Diane sind so drei verschiedene Bilder als erzählerische Variablen an die Seite gestellt, in der sich erneut die triadische Struktur der Hauptfigur und der an sie angebundenen Erzählwelten darstellt: Einmal ist es der Tod als Repräsentation ›des Realen‹ durch die Leiche, dann ist es die Schlafen-

de und Träumende als Ausweis des Imaginierens und des ›Imaginären‹, und dann ist es die der Schauspielerin an die Seite gelegte Rollenfigur, Artefakt des ›Symbolischen‹ (vgl. S. 94, 199). Der Film erzählt damit sowohl von einer real sterbenden als auch von einer imaginär tätigen, ›sich eine Rolle erträumenden‹ Schauspielerin. In Retrospektive lässt sich für Zuschauende jetzt die frühe Einstellung einer in rote Kissen sinkenden Figur in Szene 2 (Abb. 175) durch die Motivgruppe sowohl der schlafenden und träumenden als auch der sterbenden Diane zuordnen. Diese Einstellung hatte vorab angekündigt, dass das Kommende ein Traumgeschehen oder eine anders geartete Vision subjektiven Ursprungs ist. Sie ist dabei aber so bewusst unauffällig gestaltet, dass sich ihre Bedeutung und Tragweite erst nach dem Sterben der Hauptfigur erkennen lässt. In dramaturgischer Hinsicht gehört die POV-Szene 2 zur Rahmenhandlung, die nun hier mit der Sterbeszene der Hauptfigur wieder aufgegriffen wird und das gesamte Handlungsgeschehen, also die Binnenhandlung, rahmt und in einer physikalischen Wirklichkeit verankert. Diese knapp erzählte Rahmenhandlung des Sterbens und Träumens bildet die dramaturgische Basisebene, von der aus sich die surreal wirkenden Aspekte der Binnenhandlung als Traumgeschehen oder anders geartete Vision subjektiven Ursprungs relativieren. Für Zuschauende entpuppt sich MULHOLLAND DRIVE erst durch diese Rahmenhandlung als Post-mortem-Film oder als »retroaktiver Traumfilm«.[384]

Szene 62: Silencio! – der Epilog

Abgeschlossen wird der Film mit einem Epilog beziehungsweise einem »ausklingenden Akkord«. Der Begriff »Epilog« stammt aus der Rhetorik und bezeichnet im Drama »das Schlusswort nach Beendigung der Handlung«[385]. Er entlässt das Publikum hinaus aus der Filmrezeption in die Wirklichkeit, die mit dem Abspann des Films Einzug auf Leinwand oder Monitor hält. Der »ausklingende Akkord« wurde von Gustav Freytag für etwas Entsprechendes formuliert: »In der Regel folgt auf Katastrophe und Katharsis entsprechenden Situationen ein ›ausklingender Akkord‹, eine Schlussszene, mit der die Handlung abgerundet wird.«[386] Der ausklingende Akkord entspricht symmetrisch dem »einleitenden Akkord« (S. 61) und bezeichnet die letzte Szene eines Films, nachdem die Geschichte bereits zu Ende erzählt ist. Dass Freytag auf eine musikalische Metapher zurückgreift, deutet darauf hin, dass

384 Brütsch, Matthias: Traumbühne Kino. Der Traum als filmtheoretische Metapher und narratives Motiv, Marburg: Schüren 2011, S. 182ff.; vgl. auch Flückiger, Barbara: »Assoziative Montage und das ästhetische System von STAY«, in: montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation 20 (2011), H. 1, S. 133–148, hier S. 142.

385 Schweikle/Schweikle: Metzler Literatur Lexikon, S. 129.

386 Stutterheim: Handbuch Angewandter Dramaturgie, S. 274.

hier Fragen des Rhythmus wesentlich sind. Der Ausklang ist einem durch Abwechslung bestimmten Rhythmus geschuldet, dabei kann er inhaltlich und atmosphärisch vielstimmig sein.[387] Er muss nichts Inhaltliches hinzufügen, also kein »Nachspiel« zeigen, sondern mit ihm kann ein Resümee über das Erzählte gezogen werden. Mit einem Ausklang wird das Ende eines Films verzögert, den Zuschauenden Zeit zur Reflexion, Entwöhnung oder auch der emotionalen Trauerarbeit gegeben – so auch im Fall von MULHOLLAND DRIVE, schließlich ist hier eine Hauptfigur gerade gestorben und der Film nun vorbei.[388]

In MULHOLLAND DRIVE beginnt der ausklingende Akkord mit dem bildfüllenden Nebel der Selbstmordszene und besteht aus einer musikvideoartigen Montagesequenz, einer Bildcollage von vier wiederkehrenden beziehungsweise variierten Motiven. Das musikalische Motiv gibt der Sequenz eine melancholische Atmosphäre, über die visuelle Gestaltung und einen »ästhetischen Konflikt« (S. 65) ist sie aber mehr als das, sie ist erzählerisch: Zunächst sieht man das abjekte Wesen, überblendet mit dem blauen Vorhang, wie es, die vierte Wand durchbrechend, in die Kamera schaut (Abb. 179). Dann, in einer langsamen Überblendung und in Zeitlupe, folgt ein mit blau-roten Leuchtelementen durchzogenes Stadtpanorama von Los Angeles, wiederum überblendet mit dem hellen Projektionsbild von Betty als lachendem Star, ähnlich wie in der Einstellung am Anfang des Films. Diesmal hat sie nicht das ältere Paar an der Seite, sondern Rita mit blonder Perücke. Betty und sie bilden eine Einheit, teils sind Fahrtlichter mit in die Collage geblendet (Abb. 180). Dann erfolgt ein Musikwechsel, man sieht wieder den *Club Silencio*, die Bühne liegt in bewegtem blauem Licht (Abb. 181) – das Licht verlischt, der Vorhang bekommt seine rote Farbe zurück. Das Mikrofon, hell und blau beleuchtet, springt ins Auge. Die barock gekleidete Zuschauerin mit den blauen Haaren schaut auf die Bühne und flüstert: »Silencio« (Abb. 182).[389] Ihr Ohrring funkelt noch einmal im Licht, dann wird abgeblendet. Es herrscht Stille, Ruhe, es wird schwarz und der Abspann beginnt.

---

387 Wulff, Hans Jürgen: »Ausklingender Akkord«, in: Lexikon der Filmbegriffe (12.10.2012), online unter https://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=7061.

388 Vgl. auch Moinereau, Laurence: »Der Nachspann: Strategien der Trauer«, in: montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation 12 (2003), H. 2, S. 169–181.

389 Die Frau mit den blauen Haaren wird ironischerweise von Cori Glazer dargestellt, die (wie dem Abspann zu entnehmen ist) als Script Supervisor mitgearbeitet hat. Bei dieser Tätigkeit, die in etwa der Script/Continuity entspricht, geht es darum, die Inszenierung genau zu beobachten und sie mit dem Drehbuch abzugleichen – was eben eine besonders aufmerksame Wahrnehmung voraussetzt.



Der Epilog: Abb. 179: das Wesen (TC 02:21:11); Abb. 180: Betty mit Rita (TC 02:21:31)



Abb. 181: die leere Bühne (TC 02:22:01); Abb. 182: die »emanzipierte Zuschauerin« (TC 02:22:12)

Die Sequenz fasst als eine Art Resümee die wesentlichen Motive und antagonistischen Kräftefelder des Films zusammen. Gezeigt werden Motive, die den beiden zentralen antagonistischen Kräften und ihrem Konflikt zuzuordnen sind: Einerseits ist das Wesen, das »Abjekt« zu sehen, dann der blaue Vorhang – beides als Symbole des »Realen« und eines Realitätsprinzips; auf der anderen Seite sieht man im Hintergrund Bilder der Metropole Los Angeles, die der ökonomischen und kulturellen Macht, der Mafia und Mr. Roque zugeordnet sind – dem ›Machtblock‹ Hollywoods, einer Allianz hegemonialer Kräfte, durch den Träume kulturindustriell erzeugt und von mächtigen Geldgebern kontrolliert werden. Zwischen diesen Kräften und Feldern wird die Hauptfigur mit ihrem Wunsch und Ziel, Starruhm zu erlangen, zerrieben – dabei hat sie im Bild ihre Rollenfigur, der sie den Ruhm verdankt, dicht und eine Einheit bildend an ihrer Seite. Die Tragödie dieser Hauptfigur, einer Schauspielerin, besteht darin, dass sie durch die Wirkmächtigkeit des Filmfiktionalen ihr Unterscheidungsvermögen zwischen ihrem Ich und sich als Projektion verloren hat. – Etwas, was der ›aktiven Zuschauerin‹ mit den blauen Haaren nicht unterlaufen würde; daher gehört dieser Frau, in dialektischer Logik, das letzte Bild und Statement. In ihr manifestiert sich eine letzte Aufforderung des Films an seine Zuschauenden zum Mitdenken und Mitmachen bei der Reflexion über das Wesen des Fiktionalen.

III Schlussbemerkung

> It's the interactivity that was so ahead of its time, […] it was pretty avant-garde as a form and has staying power.
> *Mary Sweeney*[1]

Wie schon eingangs erwähnt, wurde über kaum einen Film so viel geschrieben wie über MULHOLLAND DRIVE. Eine dramaturgische und ästhetische Analyse des Films als künstlerisches Werk stand dabei jedoch noch aus – diese Lücke zu schließen war Ziel der vorliegenden Arbeit.

Dramaturgie empfiehlt sich insofern als analytische Methode und ›Erklärmodell‹ für diesen Film, da mit ihr seine ästhetische Gesamtheit in den Blick genommen werden kann. Also die Verflechtung aller ästhetischen und kommunikativen Beziehungen, sowohl die werkinternen als auch die werkexternen, die des inneren und des äußeren Kommunikationssystems. Die dramaturgische Analyse bringt die im Drehbuch angelegten textlichen Elemente in ein Verhältnis zu den sich in der Ästhetik der konkreten Inszenierung realisierenden. Dramaturgie ist so mehr als eine semiotische Bedeutungslehre, denn in der Analyse werden nicht nur die filmische Wahrnehmung, sondern auch die Produktionsbedingungen, die historische Einbettung des Films, gesellschaftspolitische Bedingtheiten der spezifischen Formen sowie filmpoetologische Traditionen und Praxen miteinbezogen.[2]

In der dramaturgischen Betrachtung eines Films geht es zudem nicht um die Rekonstruktion einer auktorialen Intention, sondern um die Ermittlung der im Werk aufzufindenden künstlerischen Strategien – also nicht um die Absichten einer konkreten Autor*in, sondern vielmehr um die Stimme eines »Modell-Autors«, um Umberto Ecos literaturwissenschaftlichen Terminus zu übernehmen. Der »Modell-Autor« ist eine Stimme, »die zu uns spricht«, und diese »äußert sich als Erzählstrategie, als ein Ensemble von Instruktionen, die uns auf Schritt und Tritt erteilt werden, und

1 Zit. n. Crummy, Colin: »the story of ›mulholland drive‹, as told by the people who made it«, in: i-D 17 (2017), H. 4, online unter https://i-d.vice.com/en_us/article/xwdznd/the-story-of-mulholland-drive-as-told-by-the-people-who-made-it.

2 Vgl. die Definition von Drama und Dramaturgie in Boenisch: Begriffe und Konzepte, S. 43–52.

denen wir gehorchen müssen, wenn wir beschließen, uns als Modell-Leser zu benehmen«.[3] Ecos Begriff vom »Modell-Leser« ähnelt, worauf er selbst hinweist, dem Begriff des »impliziten Lesers« von Wolfgang Iser.[4] Er unterscheidet sich aber insofern davon, als Eco nicht der Auffassung ist, dass die potenziellen Verknüpfungen eines Textes Produkt der Arbeit der Lesenden seien, sondern als »Modell-Leser« erst mit dem Text entstehen. Eco zitiert Paola Pugliatti: »Mit dem Text geschaffen und in ihm gefangen, genießen sie [die Modell-Leser] so viel Freiheit, wie der Text ihnen zubilligt.«[5]

Dramaturgie versteht in gleicher Weise filmische Wirkung als Resultat einer Vermittlungs- und Erzählstrategie, welche die Wahrnehmung der Zuschauenden antizipiert und auch präfiguriert.[6] Anders ausgedrückt, dient nicht die Zuschauer*innenwahrnehmung als Ausgangspunkt der Analyse, sondern die der Autor*innen (in Union von Drehbuch, Filmregie und weiteren kreativ Beteiligten). Die dramaturgische Analyse befragt einen Film und seine ästhetischen Elemente mit ihrem Begriffsinstrumentarium nach ihrer jeweiligen Erzähl- und Wirkungsabsicht und betreibt so eine Rekonstruktion der dramaturgischen Strategien – ungefähr in der Art eines »reverse engineering«.

Es ist eine Besonderheit von MULHOLLAND DRIVE, der in dieser Hinsicht eine besondere Stellung einnimmt, dass sich durch das Verfahren der dramaturgischen Analyse auch Rückschlüsse auf die inhaltlichen Bedeutungen und den Erzählinhalt ziehen lassen. Durch an den Film herangetragene dramaturgische Hypothesen werden die von Lynch betriebenen Variationen der tradierten Verfahren und sein kreativ-spielerischer Umgang damit sichtbar. Eine der zentralen dramaturgischen Strategien von Lynch ist die Öffnung des Films für Auslegungen der Motive, durch die Zuschauer*innen aufgefordert werden, verschiedene Interpretationen zu erproben. Diese Offenheit beschreibt Eco als einen Mechanismus, der Zuschauer*innen die Freiheit zur Aktualisierung zubillige und sie damit einen »Mehrwert an Sinn« erleben mache.[7]

Diese Einladung zur partizipativen Aktualisierung des Films wurde und wird von MULHOLLAND-DRIVE-Zuschauer*innen immer wieder angenommen, wie man an der auch nach über 20 Jahren immer noch wachsenden Zahl der im Internet aufzufindenden Diskussionen und akademischen Publikationen zum Film ablesen kann.

---

3 Eco: Im Wald der Fiktionen, S. 26.

4 Vgl. Iser, Wolfgang: Der implizite Leser: Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett, München: Fink 1994.

5 Zit. n. Eco: Im Wald der Fiktionen, S. 27; Pugliatti, Paola: Reader's Stories Revisited: An Introduction, in: Il lettore: modelli, processi et effetti dell'interpretatione 52/53 (1989), S. 5f.

6 Boenisch: Begriffe und Konzepte, S. 45.

7 Eco: Lector in fabula, S. 63.

MULHOLLAND DRIVE, ein postmodernes analytisches Drama

Die für einen künstlerisch ambitionierten und komplex erzählenden Kinofilm relativ hohe Breitenwirksamkeit basiert nicht nur auf ästhetischen Attraktionen, sondern zu einem großen Teil auf seiner Bedeutungsoffenheit. Ihre volle und breite Wirksamkeit entfaltet sie aber erst in der Kombination mit Wiedererkennbarem und vertraut Wirkendem. David Lynch nutzt hierfür, im Rückgriff auf vertraute Filmgenres, bekannte Motive, situative und figürliche Stereotype, er variiert sie und kombiniert sie neu. Über die aus dem Film noir, dem Detektivfilm, Horrorfilm, Liebesdrama, der Rachetragödie sowie dem Musical und der Komödie vertrauten Motive und szenischen Situationen entsteht der Erwartungshorizont der Zuschauenden, sie bilden die Folie für das Spiel mit der Rezeption. Eine zentrale Rolle spielt hierbei das Genre des Detektivfilms. In ihm müssen ein Geheimnis aufgeklärt und Rätsel gelöst werden, und die Zuschauenden sind zu einer mitdenkenden, verstandesmäßigen Rezeption aufgefordert.

Lynch hebt dabei mit MULHOLLAND DRIVE das Prinzip des Mitdenkens und -ratens von der Ebene der Handlung in die der Vermittlung – er aktualisiert sozusagen das Genre zu einem medienreflexiven, postmodernen Detektivfilm. Zuschauende sind dabei aufgefordert, den detektivischen Blick auf die Darstellung selbst zu richten und die hinter den vordergründigen, auf Affekte zielenden Attraktionen des Genres liegende, verdeckte Erzählung zu entdecken und zu rekonstruieren. MULHOLLAND DRIVE ist insofern ein Beispiel dafür, dass in der Gestaltung einer postmodernen Filmerzählung das äußere Kommunikationssystem mindestens die gleiche Rolle spielt wie das innere Kommunikationssystem, wenn nicht sogar eine größere.

Umgesetzt ist die Aufforderung zum detektivischen Sehen in der Art eines Bilderrätsels. Lynch hat in seiner Arbeit, schon in anderen Filmen zuvor, eine eigene Art der Bildersprache und der impliziten Dramaturgie entwickelt, auf die er in MULHOLLAND DRIVE zurückgreift und die er hier weiterentwickelt. Wesentlich sind hierbei die symbolische Aktivierung von Gegenständen, visuelle Referenzen, allegorische Motive, die Farbdramaturgie sowie das Denken in Analogien und eine metaphorische Bildgestaltung. Teilweise greift Lynch dabei auf kulturell tradierte Bedeutungen zurück, an anderer Stelle weist er ihnen einen eigenen, innerhalb des Werks etablierten Sinn zu. Mit der Zeit hat Lynch so ein eigenes ästhetisches Referenzsystem entwickelt und eine in sich geschlossene erzählte Welt etabliert, die von Georg Seeßlen schon früh als »Lynchville« bezeichnet wurde.[8]

Durch die dramaturgische Untersuchung des Films wurde deutlich, dass ihm bei all seiner filmerzählerischen Innovation eine stabile dramaturgische Basis zugrunde liegt, die wiederholt auf kanonisierte dramaturgische Traditionen zurückgreift. Diese geben dem Film eine grundsätzlich vertraute Form und gewährleisten,

8 Seeßlen: David Lynch und seine Filme, S. 11.

wie auch die Genrereferenzen, die für das Gelingen der künstlerischen Kommunikation nötige Wiedererkennbarkeit. Die im Hintergrund liegende dramaturgische Struktur ist – wie eine Trag- und Stützkonstruktion in der Architektur – Träger der filmästhetischen Erfahrung; über sie wird eine Dialektik zwischen ästhetischer Innovation und bekanntem Ordnungsschema gestaltet. Lynch als Autor greift dabei vornehmlich auf die den Kriminalgenres zugrundeliegende dramaturgische Struktur des analytischen Dramas zurück. Der Film ist in drei Akte (und acht Sequenzen) gegliedert, wobei im ersten Akt das Geheimnis etabliert und im dritten Akt sukzessive aufgelöst wird – allerdings geschieht dies nur auf implizite Art, über den Weg des metaphorischen Erzählens.

Eine der Besonderheiten des Films ist dabei die mehrsträngige Dramaturgie, die aus der ursprünglichen Konzeption als Pilotfilm einer Fernsehserie hervorgeht. In der fernsehseriellen Dramaturgie können in den einzelnen Figuren- und Erzählsträngen unterschiedliche dramaturgische Modelle zur Anwendung kommen und miteinander kombiniert werden. So wird im ersten Akt von MULHOLLAND DRIVE ein zweiter Handlungsstrang eingeführt, der die Haupthandlung parallel begleitet und mit ihr im zweiten Akt zusammengeführt wird. Dieser zweite Handlungsstrang folgt der Dramaturgie eines linear-kausalen Dramas, in dem die Figur Adam ein Ziel verfolgt, mit antagonistischen Kräften konfrontiert wird und daraufhin ihr Handeln neu ausrichten muss. Den Figuren auf diesen beiden Erzählsträngen steht ein gemeinsamer Antagonist gegenüber, der über einen, wenn auch reduziert und episodisch erzählten, eigenen Bogen geführt wird. Dieser Erzählstrang beruht auf Konventionen des Intrigendramas und ist in die Gesamthandlung eingewoben. Der Antagonist und Intrigant Mr. Roque hat zudem eine Reihe von Intrigenhelfern. Darüber hinaus wird die um die Hauptfigur strukturierte Haupthandlung mit einer episodischen Nebenhandlung angereichert.

Die genannten dramaturgischen Muster werden in MULHOLLAND DRIVE miteinander kombiniert und bilden in ihrer Gesamtheit eine dramaturgisch offene Form. Diese zeichnet sich gegenüber geschlossenen Formen dadurch aus, dass episodisch und fragmentarisch, in Ausschnitten erzählt wird und so pluralistische Verursachungsverhältnisse etabliert werden können. Die einzelnen Episoden, Situationen und ästhetischen Aspekte treten miteinander in einen bedeutungserzeugenden Dialog. Diese Art des Erzählens erfordert, gegenüber einer geschlossenen Dramaturgie, eine aktivere Rezeption und lädt zur Interpretation ein. Als offene Form setzt MULHOLLAND DRIVE also notwendig den produktiven und partizipativen Blick der Rezipierenden voraus, der Film vervollständigt sich erst durch die Interpretation.

Mithilfe der Betrachtung des Films unter Aspekten der offenen Dramaturgie lässt sich erkennen, dass sowohl die Figuren als auch das Handlungsgeschehen nicht in ihrer expliziten dramaturgischen Funktion aufgehen, sondern dass allem eine implizite Zweitbedeutung innewohnt, über die der eigentliche Bedeutungszusam-

menhang hergestellt wird. Die Erzählung lässt sich also nicht über den Nachvollzug einer Handlungslogik oder über eine angenommene Figurenpsychologie innerhalb der erzählten Welt rekonstruieren, sondern über die Berücksichtigung der Formen des Erzählens selbst, und es adressiert sich damit an ein ästhetisches Sehen – einen aktiven künstlerischen Blick auf das Werk in seiner Gesamtheit. MULHOLLAND DRIVE hat zwar einen psychologischen Topos zum Gegenstand, ist selbst aber kein Film des psychologischen Realismus, sondern ein künstlerisches Werk, in dem über Fragen des Subjekts und der Identität im Zeitalter des Medialen narrativ verhandelt wird. Die Hauptfigur des Films geht nicht darin auf, Repräsentation eines menschlichen Subjekts zu sein, sondern als zentrales Ich figuriert sich in ihr das Thema des Films: Der Mensch im Medienzeitalter als projizierendes Subjekt beziehungsweise seine Identität als Phantasma. ›Das Subjekt als Phantasma‹ ist somit das dramaturgische Bedeutungsfazit des Films, das die Grundlage für performative sowie visuell-ästhetische Umsetzungen bildet. Als dem Film zugrunde liegende Idee wird das Bedeutungsfazit thematisch und motivisch variiert und künstlerisch umspielt, und es ist bereits dem zentralen Figurenkonflikt eingeschrieben: Darüber, dass die Hauptfigur eine Schauspielerin ist, wird ihr Identitätskonflikt mit den konstitutiv an konkreten sowie psychologischen Prozessen der Projektion beteiligten Medien Bühne und Film kurzgeschlossen. Die Protagonistin Diana ist sozusagen ein kinematografisiertes Subjekt, das sich selbst als Filmstar Betty projiziert und die in diesem Projektionsgeschehen der von ihr begehrten Filmrolle begegnet, die sie zum Star machen könnte. In der Psyche der zentralen Figur manifestiert sich so das mediale Dispositiv des Kinos, und Lynch exemplifiziert künstlerisch die medientechnologische Bedingung von Subjektivität und der Entstehung von libidinösem Begehren. Als Prämisse der Geschichte erscheint die These: Wir begehren im Kino Objekte, die wir für Subjekte halten, und wir verwechseln uns selbst als Subjekt mit diesen Objekten. Dass dem Film dieser fundamentale philosophische Diskurs über den Menschen und seine Psyche im Medienzeitalter zugrunde liegt und dass er diesen als ästhetische Erfahrung zugänglich macht, ist sicherlich auch mitverantwortlich für das anhaltende Interesse und die Wertschätzung von David Lynchs MULHOLLAND DRIVE.

Tabellarische Übersicht der Szenen

Die unten vorgeschlagene Einteilung des Films in seine dramaturgischen Einheiten (Szenen, Sequenzen, Akte) dient als Grundlage für die vorliegende Arbeit. Die Einteilung wurde als hilfreich für die dramaturgische Argumentation empfunden, erhebt dabei aber nicht den Anspruch, dass nicht auch andere Einteilungen denkbar und für andersgeartete Argumentationen sinnvoll sein können. Die Zeitangaben basieren auf der 2017 von STUDIOCANAL in UK veröffentlichten Blu-ray Disc.

Haupthandlungsstrang/Gegenintrige: Betty Elms /Diane Selwyn
Zweiter Handlungsstrang: Adam Kesher
Intrige: Mr. Roque und seine Helfer
Nebenintrige: Joe
Nebenhandlung: Dan

Std./ Min./ Sek.	Sze-ne	Akt	Sequenz	Benennung	Explizite Dramaturgie
					Titelsequenz auf Schwarz
0:20	1	1. Akt	Sequenz I: das Rätsel	die Jitterbug-Montagesequenz	Exposition und einleitender Akkord
1:49	2			der Point of View auf das rote Kissen	Inversion und äußere Rahmenhandlung
2:21	3			die Limousine auf dem Mulholland Drive	zweite Titelsequenz
4:29	4			vom Überfall zum Unfall	Kollision und Anstoß der Handlung; erregendes Moment

5:48	5			nach dem Unfall – die ›Auferstehung aus dem Rauch‹	
8:30	6			die Polizei ermittelt	falsche (und richtige) Fährten; Ende Exposition
9:50	7			Tante Ruth geht auf eine lange Reise	innere Rahmenhandlung
11:40	8			Therapie in *Winkie's* Diner	Nebenhandlung mit Dan
15:11	9			das Abjekt hinter der Mauer	dient der Rezeptionsvereinbarung; erzeugt Suspense
16:38	10			Mr. Roques Allmacht	Exposition der Intrige
17:50	11		Sequenz II: Betty kommt nach Hollywood	Bettys Ankunft in Los Angeles	Binnenexposition des Haupthandlungsstrangs
19:31	12			die beiden grinsenden Alten	erzählerische Vorausdeutung
19:52	13			Bettys Ankunft in Havenhurst und die Begegnung mit Coco	Handlungsfortgang Haupthandlungsstrang
22:14	14			die Begegnung von Betty mit der Frau ohne Gedächtnis	Kollision und auslösendes Moment auf Ebene der Binnenhandlung
25:14	15			Bettys Traumwelt	erste Kristallisation des Bedeutungsfazits
27:27	16			›Duell‹ bei Ryan Entertainment	Einführung der Figur Adam (zweiter Erzählstrang); Etablierung seines Konflikts
33:37	17			Adams Rache und Betty schaut nach »Rita«	
34:42	18	2. Akt	Sequenz III: Intrige	Mr. Roque: »Shut everything down«	Planszene des Intriganten

36:15	19			der Auftragsmörder Joe, Ed und das Buch	Einführung der Nebenintrige
40:53	20			Telefonat mit Tante Ruth	auslösendes Moment der Binnenhandlung/ Haupterzählstrang
41:54	21			das Geld und der blaue Schlüssel	Indizien und Fährten
44:46	22			der Auftragsmörder bei der Arbeit	Entwicklungsstufe der Nebenintrige
45:44	23			Rita erinnert sich	Entwicklungsstufe einer (vermeintlichen) Aufdeckung
46:26	24			Adam will nach Hause	retardierendes Moment des zweiten Handlungsstrangs
47:10	25		Sequenz IV: Gegenin-trige	Betty wird zur Ermittlerin	die Planszene der Gegenintrige
48:32	26			Adam verliert sein Zuhause	er wird Opfer einer zweiten Nebenintrige
52:10	27			Bettys und Ritas Pakt	Start der Gegenintrige
52:50	28			Betty ermittelt: »I'll buy you a cup of coffee and we can see.«	Entwicklungsstufe der Gegenintrige
54:09	29			Betty im *Winkie's*: »Not that I can see.«	Entwicklungsstufe der Gegenintrige
55:14	30			Rita erinnert sich an Diane Selwyn – »It's strange to be calling yourself.«	Entwicklungsstufe der Gegenintrige
56:25	31			Adam wird von der Mafia gesucht	er ist Opfer der Intrige
57:41	32			Cookie überbringt eine schlechte Botschaft	Entwicklungsstufe der Intrige gegen Adam

59:24	33			Cynthia überbringt eine weitere Botschaft	Entwicklungsstufe der Intrige gegen Adam
1:01:49	34			der Auftritt der Nachbarin Louise Bonner – Medium und Rollengeist	Vorausdeutung; Erzeugung von Suspense
1:04:33	35			Adams Begegnung mit dem Cowboy	Adams Anagnorisis (Erkennung)
1:09:18	36		Sequenz V: Film als Produktion	das Spiel mit der Rolle in der Küche	retardierendes Moment; Vorbereitung des zentralen Integrationspunktes
1:10:45	37			Cocos Mahnung und das fremde Auto	Suspense und Red Herring
1:13:98	38			Bettys Vorsprechen	zweite Kristallisation des Bedeutungsfazits (Teil I)
1:21:18	39			Bettys Entdeckung	zweite Kristallisation des Bedeutungsfazits (Teil II)
1:22:16	40			der Screen Test – die Begegnung von Betty und Adam	Haupthandlungsstrang (Betty) und zweiter Handlungsstrang (Adam) laufen zusammen; Adams Peripetie (Umkehr)
1:27:26	41		Sequenz VI: auf der Suche nach der Vergangenheit	Betty und Rita auf der Suche nach Diane Selwyn – Begegnung mit DeRosa	Entwicklungsstufe der Gegenintrige
1:32:29	42			die tote Diane und das Zeitparadox	Entwicklungsstufe der Gegenintrige
1:36:32	43			Ritas Anverwandlung im Spiegelbild	Entwicklungsstufe der Gegenintrige
1:37:51	44			die Liebesnacht – das Schlüsselbild	retardierendes Moment

1:43:37	45			Fahrt durch die nächtliche Geisterstadt	Entwicklungsstufe der Gegenintrige
1:44:53	46			im *Club Silencio* und der Auftritt der Rebekah Del Rio	zentraler Integrationspunkt (Verweis auf das Bedeutungsfazit)
1:52:38	47			das Verschwinden von Betty und Rita	die Peripetie; Ende der inneren Rahmenhandlung (durch Ruth)
1:56:08	48	3. Akt	Sequenz VII: Das Erwa-chen der Diane	Diane und der Cowboy – Begegnung der Ich-Ideale und Ideal-Ichs	Aufdeckung der Vorgeschichte
1:56:39	49			Diane und die Exgeliebte DeRosa	Vorgeschichte I
1:59:30	50			Diane und die Exgeliebte Camilla	Vorgeschichte II
2:03:04	51			Eifersucht auf dem Set	erste Rückblende
2:05:14	52			Diane als ›Furie‹	zweite Rückblende
2:05:28	53			Dianes Selbstbefriedigung – das Phantasma *versus* das Reale	retardierendes Moment
2:06:40	54		Sequenz IIX: die Auflö-sung	der Anruf – Wiederholung und Variation der Motive	Beginn der Auflösung
2:08:02	55			Diane anstelle von Rita	Wiederholung und Variation der Szenen 3 und 4
2:10:03	56			die Passage durch die Natur	Wiederholung und Variation der Szene 5
2:10:44	57			Empfang bei Adam – Ankunft in der Halbwirklichkeit	Binnenexposition der Handlungssequenz
2:12:19	58			das Verlobungsdinner	Auflösung der Identität der Unbekannten I
2:16:06	59			Diane als Rächerin	Auflösung der Identität der Unbekannten II

2:18:03	60			das Wesen und das Kästchen	Binnenepilog
2:18:59	61			der Tod einer Schauspielerin	dramaturgische Katastrophe
2:21:09	62			*Silencio!*	Epilog (Zusammenfassung des Themas)
2:22:17	63				Abspann

Literatur

Alle Nachweise wurden zum Zeitpunkt der Drucklegung geprüft.

Alaine, Monta: Surreales Erzählen bei David Lynch: Narratologie, Narratographie und Intermedialität in ›Lost Highway‹, ›Mulholland Drive‹ und ›Inland Empire‹, Stuttgart: ibidem 2015.

Amann, Caroline: Art. »Synchrese«, in: Lexikon der Filmbegriffe (28.10.2012), online unter. https://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=5279

Angerer, Marie-Luise: Vom Begehren nach dem Affekt, Zürich u.a.: Diaphanes 2007.

Aristoteles: Poetik, übers. und hg. v. Arbogast Schmitt, Berlin: Akademie-Verlag 2011.

Aristoteles: Über die Seele. De anima, übers. und hg. v. Klaus Corcilius, Hamburg: Meiner 2017.

Armes, Roy: Action and image. Dramatic Structure in Cinema, Manchester/New York: Manchester University Press 1994.

Asmuth, Bernhard: Einführung in die Dramenanalyse, Stuttgart u.a.: Metzler 2016.

August, Erdmut: Dramaturgie des Kriminalstückes. Untersuchung zur Intellektualisierung theatralischer Vorgänge am Beispiel einer neu ausgebildeten Gattung, München: Dissertation 1967.

Aumont, Jacques: »Der porträtierte Mensch«, in: montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation 13 (2004), H. 1, S. 12–49, online unter www.montage-av.de/pdf/131_2004/13_1_Jacques_Aumont_Der_portraetierte_Mensch.pdf

Aurnhammer, Achim/Martin, Dieter: Mythos Pygmalion. Texte von Ovid bis John Updike, Leipzig: Reclam 2003.

Bachtin, Michail M.: Die Ästhetik des Wortes, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979.

Bachtin, Michail M.: Literatur und Karneval zur Romantheorie und Lachkultur, Frankfurt am Main: Fischer 1999.

Bachtin, Michail M.: Autor und Held in der ästhetischen Tätigkeit, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008.

Bachtin, Michail M.: Zur Philosophie der Handlung, Berlin: Matthes & Seitz 2011.

Balázs, Béla: Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst (1949), Wien: Globus 1961.

Barker, Jennifer M.: »Out of Sync, out of Sight: Synaesthesia and Film Spectacle«, in: Paragraph (31.02.2008), S. 236–251.

Barney, Richard A.: David Lynch: Interviews, Jackson: University Press of Mississippi 2009.

Bätschmann, Oskar: »Pygmalion als Betrachter«, in: Wolfgang Kemp, Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, Berlin: Reimer 1992, S. 237–278.

Bayerdörfer, Hans-Peter: »Drama/Dramentheorie«, in: Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Mathias Warstat (Hg.), Metzler-Lexikon Theatertheorie, Stuttgart: Metzler 2014, S. 76–84.

Bayle, François: »L'image de son/Klangbilder«, in: Imke Misch/Christoph von Blumröder (Hg.), Komposition und Musikwissenschaft im Dialog IV, 2000–2003, Köln: LIT 2000.

BBC Culture: »The 21st Century's 100 greatest films«, online unter http://www.bbc.com/culture/article/20160819-the-21st-centurys-100-greatest-films

Beilenhoff, Wolfgang: Poetika Kino. Theorie und Praxis des Films im russischen Formalismus, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005.

Beller, Hans: »Aspekte der Filmmontage. Eine Art Einführung«, in: Ders. (Hg.), Handbuch der Filmmontage. Praxis und Prinzipien des Filmschnitts, Köln: Herbert von Halem 1999, S. 9–32.

Bender, Theo/Wulff, Hans Jürgen: »Einstellungsgrößen«, Lexikon der Filmbegriffe (22.3.2022), online unter https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/e:einstellungsgroen-402

Bergius, Rudolf: »Affekt«, in: Dorsch Lexikon der Psychologie, 2016, online unter https://dorsch.hogrefe.com/stichwort/affekt#search=d13893a4f5349ddc4aa3a83cb0c595b9&offset=0

Biesen, Sheri Chinen: »Psychology in American Film Noir and Hitchcock's Gothic Thrillers«, in: Americana: The Journal of American Popular Culture (03.01.2014), online unter www.americanpopularculture.com/journal/articles/spring_2014/biesen.htm

Biesen, Sheri Chinen: Blackout: World War II and the Origins of Film Noir, Baltimore: Johns Hopkins University Press 2005.

Birkenhauer, Theresia: »Fiktion«, in: Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Matthias Warstat (Hg.), Metzler-Lexikon Theatertheorie, Stuttgart: Metzler 2014, S. 111–113.

Bitomsky, Hartmut: Die Röte des Rots von Technicolor, Neuwied u.a.: Luchterhand 1972.

Blanchet, Robert: »Circulus Vitiosus. Spurensuche auf David Lynchs Lost Highway mit Slavoj Žižek«, in: Cinetext, Film & Philosophie (02.05.1997), online unter. ht tp://cinetext.philo.at/magazine/circvit.html.

Blümle, Claudia/Wismer, Beat: »Hinter dem Vorhang: Verhüllung und Enthüllung seit der Renaissance – von Tizian bis Christo«, Museum Kunst-Palast Düsseldorf, München: Hirmer 2016.

Bodmer, Michel: »Auf Möbius-Schleifen durch Hollywood«, in: Neue Züricher Zeitung (18.1.2002), online unter www.nzz.ch/article7W0B1-ld.192677

Boenisch, Peter M.: »Begriffe und Konzepte: Drama – Dramaturgie«, in: Peter W. Marx (Hg.), Handbuch Drama, Stuttgart: Metzler 2012, S. 43–52.

Boenisch, Peter M.: »Annäherung an das Drama in analytischer Perspektive: Grundelemente (2): Formprinzipien der dramaturgischen Komposition«, in: Peter W. Marx (Hg.), Handbuch Drama, Stuttgart: Metzler 2012, S. 122–144.

Boltanski, Luc: Rätsel und Komplotte. Kriminalliteratur, Paranoia, moderne Gesellschaft, Berlin: Suhrkamp 2015.

Bonitzer, Pascal: »Dekadrierungen«, in: montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation 20 (2011), H. 2, S. 93–102 online unter www.montage-av.de/pdf/202_2011/202_2011_Pascal-Bonitzer_Dekadrierungen.pdf

Booth, Wayne C.: The Rhetoric of Fiction, Chicago u.a.: University of Chicago Press 1961.

Bordwell, David: Narration in the Fiction Film, Madison: The University of Wisconsin Press 1985.

Bordwell, David/Thompson, Kristin: Film Art. An Introduction, New York: McGraw-Hill. 1997

Bordwell, David: »Postmoderne und Filmkritik: Bemerkungen zu einigen endemischen Schwierigkeiten«, in: Andreas Rost/Mike Sandbothe/David Bordwell/Thomas Elsaesser/Ernst Schreckenberg (Hg.), Die Filmgespenster der Postmoderne, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1998, S. 29–39.

Bordwell, David: The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies, Berkeley u.a.: University of California Press 2006.

Bordwell, David/Staiger, Janet/ Thompson, Kristin: The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960, London: Routledge 2005.

Bradbury-Rance, Clara: Lesbian Cinema after Queer Theory, Edinburgh: University Press 2019.

Brandlmeier, Thomas: Film noir: Die Generalprobe der Postmoderne, München: edition text + kritik 2017.

Branigan, Edward: Narrative Comprehension and Film, London/New York: Routledge 1992.

Brecht, Bertolt: Schriften zum Theater, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987.

Brown, Mark: »Mulholland Drive Leads the Pack in List of 21st Century's Top Films«, in: The Guardian vom 22.08.2016, online unter www.theguardian.com/film/2016/aug/23/mulholland-drive-david-lynch-21st-century-top-films-bbc-poll

Brücks, Arne/Wedel, Michael: »Mind-Game Television«, in: Susanne Eichner/Lothar Mikos/Rainer Winter (Hg.), Transnationale Serienkultur, Wiesbaden: Springer 2013, S. 331–346.

Brütsch, Matthias/Hediger, Vinzenz/Keitz, Ursula von/Schneider, Alexandra/Tröhler, Margrit (Hg.), Kinogefühle. Emotionalität und Film, Marburg: Schüren 2005 (Züricher Filmstudien 12).

Brütsch, Matthias: »Von der ironischen Distanz zur überraschenden Wendung: Wie sich das unzuverlässige Erzählen von der Literatur- in die Filmwissenschaft verschob«, in: Künste Medien Ästhetik 1 (2011), S. 1–15, online unter https://doi.org/10.18452/7455

Brütsch, Matthias: Traumbühne Kino. Der Traum als filmtheoretische Metapher und narratives Motiv, Marburg: Schüren 2011.

Buckland, Warren: »›A Sad, Bad Traffic Accident‹: The Televisual Prehistory of David Lynch's Film ›Mulholland Dr.‹«, in: New Review of Film and Television Studies 1 (2003), H. 1, online unter http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/1740030032000137595

Buckland, Warren: Puzzle films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema, Chichester: Wiley-Blackwell 2009.

Bullerjahn, Claudia: Grundlagen der Wirkung von Filmmusik, Augsburg: Wißner 2001.

Caillois, Roger: »Das Bild des Phantastischen. Vom Märchen bis zur Science Fiction«, in: Rein A. Zondergeld (Hg.), Phaicon Almanach der phantastischen Literatur, Frankfurt am Main: Insel 1974, S. 44–83.

Cameron, Allan: Modular Narratives in Contemporary Cinema, London: Palgrave Macmillan UK 2008.

Campbell, Joseph: Der Heros in tausend Gestalten, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1978.

Campora, Matthew: Subjective Realist Cinema. From Expressionism to Inception, New York: Berghahn Books 2014.

Carrière, Jean-Claude/Bonitzer, Pasca: Praxis des Drehbuchschreibens/Über das Geschichtenerzählen, Berlin: Alexander 1999.

Chatman, Seymour: Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film, Ithaca u.a.: Cornell University Press 1978.

Chatman, Seymour: Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film, Ithaca/, London: Cornell University Press 1990.

Chion, Michel: The Voice in Cinema, New York, NY u.a.: Columbia University Press 1999.

Chion, Michel: David Lynch, London: BFI 2006.
Coleridge, Samuel Taylor: Biographia Literaria [1817], in: Project Gutenberg 2013, online unter www.gutenberg.org/files/6081/6081-h/6081-h.htm
Cook, Roger F.: »Hollywood Narrative and the Play of Fantasy: David Lynch's ›Mulholland Drive‹«, in: Quarterly Review of Film and Video 28 (2011), H. 5, S. 369–381.
Couté, Pascal : »A peine eut-elle franchi la route«, in : David Lynch, l'écran omnivore : Éclipses 34 (2002), S. 36–37.
Crummy, Colin: »The story of ›mulholland drive‹, as told by the people who made it«, in: i-D 17/4 (2017), online unter https://i-d.vice.com/en_us/article/xwdznd/the-story-of-mulholland-drive-as-told-by-the-people-who-made-it
Curtis, Robin: »Einführung in die Einfühlung«, in: Gertrud Koch/Ders. (Hg.), Einfühlung. Zur Geschichte und Gegenwart eines ästhetischen Konzepts, Paderborn: Fink (2009), S. 9–29.
Daniel, Frank»The Lost Tapes: Frank Daniel Q&A (pt 4)« in: Pozervision. 21th Century Film Student PRIMER.: For Your Best Film Education vom 27. Juni 2017, online unter https://pozervision.wordpress.com/2017/06/27/the-lost-tapes-frank-daniel-qa-pt-4
Debatin, Bernhard/Wulff, Hans J.: Telefon und Kultur: Das Telefon im Spielfilm, Berlin: Spiess 1991.
Deleuze, Gilles: Das Bewegungs-Bild. Kino 1, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998.
Deleuze, Gilles: Das Zeit-Bild. Kino 2, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998.
Diederichsen, Diedrich: Über Pop-Musik, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2014.
Diestelmeyer, Jan: »Intermediale Architektur der Film-DVD«, in: Rainer Leschke/Jochen Venus (Hg.), Spielformen im Spielfilm: Zur Medienmorphologie des Kinos nach der Postmoderne, Bielefeld: transcript 2007, S. 389–416.
Divine, Christian: »›Idea is Everything‹ – David Lynch«, in: Creative Screenwriting (2015), online unter http://creativescreenwriting.com/idea-is-everything-david-lynch
Draxler, Helmut: »Against Dogma. Time Code as an Allegory of the Social Factory« (2006), online unter www.b-books.de/jve/eyck-againstdogma.html
Draxler, Helmut: »Die Phantasmen durchqueren«. Vortragsankündigungstext Arsenal Kino (2016), onlin unter www.arsenal-berlin.de/berlinale-forum/archiv/programmarchiv/2016/magazin/die-phantasmen-durchqueren.html
Duchamp, Marcel: Der kreative Akt, Hamburg: Edition Nautilus 1998.
Durkheim, Emile: Über soziale Arbeitsteilung. Studie über die Organisation höherer Gesellschaften, 1893, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999.
Eco, Umberto: Einführung in die Semiotik, München: Wilhelm Fink 1972.
Eco, Umberto: Das offene Kunstwerk, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977.
Eco, Umberto: Lector in fabula, München/Wien: Hanser 1987.
Eco, Umberto: Die Grenzen der Interpretation, München u.a.: Hanser 1992.
Eco, Umberto: Über Spiegel und andere Phänomene, München: dtv 1993.

Eco, Umberto: Im Wald der Fiktionen: Sechs Streifzüge durch die Literatur (Harvard-Vorlesungen; Norton Lectures 1992/93), München u.a.: Hanser 1994.

Eder, Jens: »Die Postmoderne im Kino. Entwicklungen im Spielfilm der 90er Jahre«, in: Ders. (Hg.): Oberflächenrausch Postmoderne und Postklassik im Kino der 90er Jahre. Münster u.a.: LIT. 2002

Eder, Jens: Dramaturgie des populären Films: Drehbuchpraxis und Filmtheorie, Berlin/Münster: LIT 2007.

Eder, Jens: »Affekt/Gefühl/Emotion und Film«, in: Lexikon der Filmbegriffe (12.10.2012), online unter https://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=651

Egri, Lajos: Dramatisches Schreiben. Theater, Film, Roman [1946], Berlin: Autorenhaus 2011.

Eisenstein, Sergej: »Dramaturgie der Film-Form, in: Franz-Josef Albersmeier (Hg.), Texte zur Theorie des Films, Stuttgart: Reclam 2003, S. 275–304.

Ejchenbaum, Boris M.: »Probleme der Filmstilistik«, in: Franz-Josef Albersmeier (Hg.), Texte zur Theorie des Films, Stuttgart: Reclam 2003, S. 97–137.

Elling, Elmar/Möller, Karl-Dietmar: Untersuchungen zur Syntax des Films II. Alternation/Parallelmontage, Münster: MAkS Publikationen 1985.

Elsaesser, Thomas: »The Mind-Game Film«, in: Warren Buckland (Hg.), Puzzle Films. Complex Storytelling in Contemporary Cinema, Chichester: Wiley-Blackwell 2009, S. 13–41.

Elsaesser, Thomas: »Actions Have Consequences. David Lynchs L.A.-Trilogie«, in: AugenBlick. Konstanzer Hefte zur Medienwissenschaft 59 (2014), S. 50–70 online unter https://mediarep.org/bitstream/handle/doc/1547/AUGENBLICK_59_50-70_ELSAEssER_David_Lynchs_L.A.-Trilogie_.pdf?sequence=7&isAllowed=y

Elsaesser, Thomas: »Das Kino der abjekten Affekte«, in: mediaaesthetics. Zeitschrift für Poetologien audiovisueller Bilder 3 (2019), online unter www.mediaesthetics.org/index.php/mae/article/view/78/176

Elsaesser, Thomas: »Über Mind-Game-Filme als Kipppunkte«, in: Nach dem Film 18 (2020), online unter. www.nachdemfilm.de/index.php/issues/text/ueber-mind-game-filme-als-kipppunkte

Elsaesser, Thomas/Hagener, Malte: Filmtheorie zur Einführung, Hamburg: Junius 2007.

Engell, Lorenz: »Das Ende des Fernsehens«, in: Oliver Fahle/Lorenz Engell (Hg.), Philosophie des Fernsehens, München/Paderborn: Fink 2006, S. 137–153.

Enns, Anthony: »Telepathie – Telefon – Terror. Ausweitungen und Verstümmelungen des Körpers«, in: Nicola Gess (Hg.): Hörstürze, Akustik und Gewalt im 20. Jahrhundert, Würzburg: Königshausen & Neumann 2005, S. 89–112.

Evans, Dylan: Wörterbuch der Lacanschen Psychoanalyse, Wien: Turia + Kant 2017.

Ferretti, Victor Andrés: »Der hypostasierte Raum in David Lynchs ›Mulholland Drive‹«, in: Jörg Dünne/Hermann Doetsch/Roger Lüdeke (Hg.), Von Pilgerwegen, Schriftspuren und Blickpunkten. Raumpraktiken in medienhistorischer Perspektive, Würzburg: Königshausen & Neumann 2004, S. 271–280.

Fiebach, Joachim: Welt Theater Geschichte. Eine Kulturgeschichte des Theatralen, Berlin: Theater der Zeit 2015.

Field, Syd: Das Handbuch zum Drehbuch. Übungen und Anleitungen zu einem guten Drehbuch, Frankfurt am Main: Zweitausendeins 1998.

Film School Rejects: »The Greatest Trick David Lynch Ever Pulled« (17.7.2013) online unter https://filmschoolrejects.com/the-greatest-trick-david-lynch-ever-pulled-e5b28d4603bb#.30mzv8ozo

Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004.

Fischer-Lichte, Erika/Kolesch, Doris/Warstat, Matthias: Metzler-Lexikon Theatertheorie, Stuttgart: Metzler 2014.

Flisfeder, Matthew: Postmodern Theory and Blade Runner, New York/London: Bloomsbury Academic 2017.

Flückiger, Barbara: »Assoziative Montage und das ästhetische System von STAY«, in: montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation 20 (2011), H. 1, S. 133–148 online unter http://www.montage-av.de/pdf/201_2011/201_2011_Flueckiger_Assoziative-Montage-in-Stay.pdf

Foucault, Michel: »Andere Räume«, in: Karlheinz Barck/Peter Gente/Heidi Paris/Stefan Richter (Hg.), Aisthesis Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik, Leipzig: Reclam 1993, S. 34–46.

Freud, Sigmund/Breuer, Josef: Zur Psychotherapie der Hysterie [1985], online unter www.projekt-gutenberg.org/freud/hysterie/hysterie.html

Freytag, Gustav: Die Technik des Dramas (1863), Berlin: Autorenhaus 2013.

Friend, Tad: »Creative Differences«, in: New Yorker vom 30.08.1999 online unter https://www.newyorker.com/magazine/1999/09/06/creative-differences

Fuller, Graham: Naomi Watts Interview (2001), online unter http://www.lynchnet.com/mdrive/interview.html

Gandelman, Claude: »Der Gestus des Zeigers«, in: Wolfgang Kemp (Hg.), Der Betrachter ist im Bild, Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, Berlin u.a.: Reimer 1992, S. 71–93.

Gardies, André : »Le paysage comme moment narratif«, in : Jean Mottet (Hg.), Les paysages du cinema, Seyssel (Éditions Champ Vallon 1999), S. 141–153.

Geithner, Michael »Spiegel in BLACK SWAN«, in: Kerstin Stutterheim/Christine Lang (Hg.), Come and play with us. Dramaturgie und Ästhetik im postmodernen Kino, Marburg: Schüren 2013, S. 111–133.

Genette, Gérard: Die Erzählung, Paderborn: Fink 2010.

Giannopoulou, Zina: »›Mulholland Drive‹ and Cinematic Reflexivity«, in: Dies. (Hg.), Philosophers on Film: Mulholland Drive, New York 2013, S. 53–74.
Giannopoulou, Zina (Hg.): Philosophers on Film: ›Mulholland Drive‹, New York: Routledge 2013.
Girard, René: Figuren des Begehrens: Das Selbst und der Andere in der fiktionalen Realität, Münster: LIT 2012.
Glaubitz, Nicola/Groscurth, Henning/Hoffmann, Katja/Schäfer, Jörgen/Schröter, Jens/Schwering, Gregor/Venus, Jochen (Hg.): Eine Theorie der Medienumbrüche 1900/2000, Siegen: Universitätsverlag 2011.
Gleyzon, François-Xavier: »Lynch, Bacon & the Formless«, in: Ders. (Hg.), David Lynch: In Theory (Kindl edition), Prag: Litteraria Pragensia Books (2010).
Goethe, Johann Wolfgang von: Zur Farbenlehre. Bd. 16 der Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche, Zürich: Artemis 1948–1962.
Gorman, Paul: »Dramatic Structure: Frank Daniel's sequence approach«, online unter https://paulgorman.org/writing/dramatic_structure.html
Grafe, Frieda: Filmfarben, Berlin: Brinkmann & Bose 2002.
Grampp, Sven/Ruchatz, Jens: Die Enden der Fernsehserien, Berlin: Avinius (2013).
Grau, Oliver: »Remember the Phantasmagoria! Illusion Politics of the Eighteenth Century and it's Multimedia Afterlife«, in: Ders. (Hg.), MediaArtHistories, Cambridge/London: MIT Press 2007, S. 137–161.
Gröning, Karl: Geschmückte Haut: Eine Kulturgeschichte der Körperkunst, München: Frederking & Thaler 1997.
Grossman, Julie: Rethinking the Femme Fatale in Film Noir: Ready for her Close-up, Basingstoke/ New York: Palgrave Macmillan 2009.
Grossman, Julie: The Femme Fatale, New Brunswick: Rutgers University Press 2020.
Gulino, Paul Joseph: Screenwriting the Sequence Approach, New York u.a.: Continuum 2004.
Hagener, Malte/Pantenburg, Volker: Handbuch Filmanalyse, Wiesbaden: Springer 2020.
Hanich, Julian: »Auslassen, Andeuten, Auffüllen. Der Film und die Imagination des Zuschauers – eine Annäherung«, in: Ders./Hans Jürgen Wulff (Hg.): Auslassen, Andeuten, Auffüllen. Der Film und die Imagination des Zuschauers, Münchedn: Fink 2013, S. 7–32.
Hansen, Pil/Callison, Darcey: Dance Dramaturgy: Modes of Agency, Awareness and Engagement, Basingstoke/Hampshire: Palgrave Macmillan 2011.
Hare, William: Hitchcock and the Methods of Suspense, Jefferson: McFarland 2007.
Hartmann, Britta: »Von roten Heringen und blinden Motiven: Spielarten falscher Fährten im Film«, in: Maske und Kothurn 53 (2007), H. 2: Falsche Fährten in Film und Fernsehen, S. 33–52.
Hayles, N. Katherine/Gessler, Nicholas: »The Slipstream of Mixed Reality: Unstable Ontologies and Semiotic Markers in ›The Thirteenth Floor‹, ›Dark City‹, and

›Mulholland Drive‹«, in: PMLA. Special Topic: Science Fiction and Literary Studies: The Next Millennium 119 (2004), H. 3, S. 482–499.

Hediger, Vinzenz/Wulff, Hans Jürgen: »Mimetisches Begehren«, in: Lexikon der Filmbegriffe, 20.03.2017, online unter https://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=9227

Hegel, G.W.F.: Vorlesungen über die Ästhetik (Bd. 1), Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986.

Hegemann, Carl: »Selbst und Selbst-Widerspruch. Notizen zum Drama der Subjektkonstitution«, in: Friedemann Kreuder/Michael Bachmann/Julia Pfahl/Dorothea Volz (Hg.), Theater und Subjektkonstitution. Theatrale Praktiken zwischen Affirmation und Subversion, Bielefeld: transcript 2012, S. 55–72.

Heinzlmeier, Adolf/Schulz, Berndt/Witte, Karsten (Hg.): Die Unsterblichen des Kinos: Glanz und Mythos der Stars der 40er und 50er Jahre, Berlin: Fischer Cinema 1988.

Helbig, Jörg: ›Camera doesn't lie‹ Spielarten erzählerischer Unzuverlässigkeit im Film, Trier: WVT 2006.

Heller, Eva: Wie Farben wirken: Farbpsychologie, Farbsymbolik, kreative Farbgestaltung, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1990.

Herget, Sven: Spiegelbilder. Das Doppelgängermotiv im Film, Marburg: Schüren 2009.

Herzog, Kenny: »Mulholland Drive's Evil Hobo Breaks Her Silencio«, in: Vulture 31 (2014), H. 10, online unter www.vulture.com/2014/10/mulholland-drives-evil-hobo-breaks-her-silencio.html

Herzogenrath, Bernd: »On the Lost Highway: Lynch and Lacan, Cinema and Cultural Pathology«, in: Other Voices 1 (1999), H. 3, online unter www.othervoices.org/1.3/bh/highway.php

Hickethier, Knut: »Der Schauspieler als Produzent. Überlegungen zur Theorie des medialen Schauspieles«, in: Heinz B. Heller/Karl Prümm/Birgit Peulings (Hg.), Der Körper im Bild. Schauspielen – Darstellen – Erscheinen, Marburg: Schüren 1999, S. 9–29.

Hickethier, Knut: »Schauspielen in Film und Fernsehen«, in: Thomas Koebner (Hg.), Sachlexikon des Films, Stuttgart: Reclam 2011, S. 625–628.

Hickethier, Knut (Hg.): Filmgenres: Kriminalfilm, Stuttgart: Reclam 2005.

Hoffmann, Markus: »DVD überholt VHS«, in: Computer Base 9 (2001), H. 11, online unter www.computerbase.de/2001-11/dvd-ueberholt-vhs

Hollywood.com (o.V.): »Mulholland Drive: Laura Harring Interview« (2001), online unter http://www.hollywood.com/general/mulholland-drive-laura-harring-interview-57163109

Holz, Hans Heinz: »Stichwort ›Metapher‹«, in: Hans Jörg Sandkühler (Hg.), Enzyklopädie zu Philosophie und Wissenschaft, Bd. 3, Hamburg 1990, S. 378–383.

Hudson, Jennifer A.: »›No Hay Banda, and yet We Hear a Band‹: David Lynch's Reversal of Coherence in ›Mulholland Drive‹«, in: Journal of Film and Video 56 (2004), H. 1, S. 17–24.

Huizinga, Johan: Homo Ludens: Vom Ursprung der Kultur im Spiel, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1987.

Iser, Wolfgang: Das Fiktive und das Imaginäre: Perspektiven literarischer Anthropologie, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991.

Iser, Wolfgang: Der implizite Leser: Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett, München: Fink 1994.

Jack, Belinda: Beatrice's Spell. The Enduring Legend of Beatrice Cenci, London: Pimlico, Random House 2005.

Jameson, Frederic: Signatures of the Visible, London: Routledge 1992.

Jerslev, Anne: »Beyond Boundaries: David Lynch's Lost Highway«, in: Erica Sheen/Annette Davison (Hg.), The Cinema of David Lynch: American Dreams, Nightmare Visions, London: Wallflower Press 2004, S. 151–164.

Kaplan, E. Ann: »Ist der Blick männlich?«, in: Karola Gramann/Gertrud Koch/Heide Schlüpmann (Hg.), Frauen und Film, Bd. 36: Psychoanalyse und Film, Frankfurt am Main: Stroemfeld/Roter Stern (1984), S. 45–60.

Karnik, Olaf: »Das coole Wissen gepachtet. 25 Jahre Musikzeitschrift ›Spex‹«, in: Deutschlandfunk: Büchermarkt 30.08.2005, online unter www.deutschlandfunk.de/das-coole-wissen-gepachtet.700.de.html?dram:article_id=82422

Kaul, Susanne/Palmer, Jean-Pierre: David Lynch, München: Fink 2011.

Kayser, Wolfgang: Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung, Tübingen: Stauffenburg 2004.

Kessler, Frank: »Ostranenie. Zum Verfremdungsbegriff von Formalismus und Neoformalismus«, in: montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation 5 (1996), H. 2 , S. 51–65, online unter http://www.montage-av.de/pdf/1996_5_2_MontageAV/montage_AV_5_2_1996_51-65_Kessler_Ostranenie.pdf

Kirschbaum, Engelbert (Hg.): Lexikon der christlichen Ikonographie, Freiburg i. Br.: Herder 1970.

Kiss, Miklós/Willemsen, Steven: Impossible Puzzle Films: A Cognitive Approach to Contemporary Complex Cinema, Edinburgh: University Press 2017.

Kiss, Miklós/Willemsen, Steven: »Last Year at Mulholland Drive: Ambiguous Framings and Framing Ambiguities«, Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies 16 (2004), S. 129–152, online unter https://sciendo.com/article/10.2478/ausfm-2019-0007

Kittler, Friedrich: »Romantik – Psychoanalyse – Film: eine Doppelgängergeschichte«, in: Ders. (Hg.), Draculas Vermächtnis. Technische Schriften, Leipzig: Reclam (1993), S. 81–104.

Klotz, Volker: Geschlossene und offene Form im Drama [1960], München: Hanser (1992).
Koch, Gertrud: »Pygmalion – die göttliche Apparatur«, in: Mathias Mayer/Gerhard Neumann (Hg.), Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur, Freiburg im Breisgau: Rombach (1997), S. 423–441.
Koch, Gertrud: »Zu Tränen gerührt – Zur Erschütterung im Kino«, in: Klaus Herding/Bernhard Stumpfhaus (Hg.), Pathos, Affekt, Gefühl: Die Emotionen in den Künsten, Berlin: De Gruyter (2004), S. 562–574.
Koch, Gertrud: Die Wiederkehr der Illusion: Der Film und die Kunst der Gegenwart, Berlin: Suhrkamp 2016.
Koebner, Thomas: »Was stimmt den jetzt? ›Unzuverlässiges Erzählen‹ im Film«, in: Fabienne Liptay/Yvonne Wolf (Hg.), Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film, München: edition text + kritik (2005), S. 19–38.
Koebner, Thomas: Reclams Sachlexikon des Films, Stuttgart: Reclam 2011.
Koenen, Gerd: Die Farbe Rot. Ursprünge und Geschichte des Kommunismus, München: C.H. Beck 2017.
Konersmann, Ralf: Wörterbuch der philosophischen Metaphern, Darmstadt: WBG 2011.
Korte, Hermann: Die Dadaisten, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1994.
Kracauer, Siegfried: Der Detektiv-Roman, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979.
Kretschmer, Hildegard: Lexikon der Symbole und Attribute in der Kunst, Stuttgart: Reclam 2018.
Kretz, Nicolette: »Annäherung an das Drama in analytischer Perspektive«, in: Peter M. Marx, Handbuch Drama. Stuttgart 2012, S. 105–121.
Kreuder, Friedemann/Bachmann, Michael/Pfahl, Julia/Volz, Dorothea (Hg.): Theater und Subjektkonstitution. Theatrale Praktiken zwischen Affirmation und Subversion, Bielefeld 2012.
Kreutzer, Oliver: Eine(r) für alle. Selbstopfer und Sündenböcke im Film, Remscheid: Gardez! 2006.
Kristeva, Julia: Powers of Horror: An Essay on Abjection, New York: Columbia University Press 1982.
Krützen, Michaela: Dramaturgien des Films: Das etwas andere Hollywood, Frankfurt am Main: Fischer 2010.
Kuhn, Markus: Filmnarratologie: Ein erzähltheoretisches Analysemodell, Berlin u.a.: De Gruyter 2013.
Kühnel, Jürgen: Einführung in die Filmanalyse, Teil 2: Dramaturgie des Spielfilms, Siegen: Universitätsverlag 2004.
Lacan, Jacques: Schriften 1, Weinheim, Berlin: Quadriga 1996.
Lacan, Jacques: Seminar III: Die Psychosen (1955–1956), Weinheim/Berlin: Quadriga 1997.

Lacan, Jacques: Das Seminar. Buch IV. Die Objektbeziehung [1956–57], Wien: Turia + Kant 2004.

Lahde, Maurice: »Der Leibhaftige erzählt. Täuschungsmanöver in ›The Usual Suspects‹«, in: montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation 11 (2002), H. 1, S. 149–179, online unter www.montage-av.de/pdf/111_2002/11_1_Maurice_Lahde-Der_Leibhaftige_erzaehlt.pdf

Lang, Christine: »Rot, Blau, Grün: Farbdramaturgie in ›Breaking Bad‹«, in: Schirn Mag 24.06.2014, online unter www.schirn.de/magazin/kontext/rot_blau_gruen_farbdramaturgie_in_breaking_bad

Lang, Christine: »Neverending Stories? Endings in ›The Sopranos‹, ›Breaking Bad‹ and ›Mad Men‹«, in: Christoph Dreher (Hg.): Autorenserien II. Quality TV in den USA/Auteur Series II. Quality TV in the USA and Europe, Paderborn: Fink 2014, S. 141–177.

Lang, Christine: Modernes Europäisches Storytelling: Dramaturgie in TITANE und HAPPY END, online unter https://blog.zhdk.ch/zfiction/2022/03/01/europaeisches-storytelling-episch-offen-vielfaeltig (2022).

Laplanche, J./Pontalis, J. B.: Das Vokabular der Psychoanalyse, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973.

Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1999.

Lentzner, Jay R./Ross, Donald R.: »The Dreams That Blister Sleep: Latent Content and Cinematic Form in ›Mulholland Drive‹«, in: American Imago 62 (2005), H. 1, S. 101–123.

Lim, Dennis: »Lim on Lynch: Mulholland Dr.«, in: The Criterion Collection 3 (2015), H. 11, online unter www.criterion.com/current/posts/3776-lim-on-lynch-mulholland-dr

Lim, Dennis: David Lynch: The Man from Another Place, Boston u.a.: New Harvest 2015.

Liptay, Fabienne/Wolf, Yvonne: »Einleitung: Film und Literatur im Dialog«, in: Dies., Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen im Film, München: edition text + kritik 2005, S. 12–18.

Liptay, Fabienne: »Auf Abwegen – oder wohin führen die Erzählstraßen in den ›Roadmovies‹ von David Lynch?«, in: Ders./Yvonne Wolf: Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen im Film, München: edition text + kritik 2005, S. 307–323.

Liptay, Fabienne/Wolf, Yvonne (Hg.): Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen im Film, München: edition text + kritik 2005.

Lissa, Zofia: Ästhetik der Filmmusik, Berlin: Henschel 1965.

López, Carolina Martínez : »La multiplicación de la identidad en ›Mulholland Drive‹ de David Lynch y en la ›Trilogía de la autorrepresentación‹ de Maya Deren«, in : Imago Fagia. Revista des la Asociatión Argentina des Estudios de Cine y Audio-

visual 18 (2018), online unter http ://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/182

Lotman, Jurij M.: Probleme der Kinoästhetik. Einführung in die Semiotik des Films, Frankfurt am Main: Syndikat 1977.

Lotman, Jurij M.: Kunst als Sprache. Untersuchungen zum Zeichencharakter von Literatur und Kunst, Leipzig: Reclam 1981.

Lotman, Jurij M.: »Künstlerischer Raum, Sujet und Figur«, in: Jörg Dünne/Stephan Günzel/Hermann Doetsch/Roger Lüdeke (Hg.), Raumtheorie: Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 529–543.

Love, Heather K.: »Spectacular Failure: The Figure of the Lesbian in ›Mulholland Drive‹«, in: New Literary History 35 (2004), H. 1, online unter https://muse.jhu.edu/article/54865

Lumet, Sidney: Filme machen. Vom Drehbuch zum fertigen Film, Berlin: Autorenhaus 2006.

Lynch, David: »Obsessed: Coffee«, in: Huffpost 20.01.2012, online unter www.huffpost.com/entry/coffee_b_1216532

Lynch, David: »MULHOLLAND DRIVE Drehbuch für TV-Pilotfilm«, Fassung 01.05.1999. Zur Verfügung gestellt von Lovorko Marić, Cinephilia & Beyond (1999), online unter https://cinephiliabeyond.org/mulholland-drive-reality-true-nightmare

Lynch, David: Catching the Big Fish: Meditation, Consciousness, and Creativity, New York: Tarcher 2006.

Lynch, David/McKenna, Kristine: Room to Dream, New York: Random House 2018.

Maas, Georg/Schudack, Achim: Musik und Film – Filmmusik: Informationen und Modelle für die Unterrichtspraxis, Mainz u.a.: Schott 1994.

Mactaggart, Allister: »›Silencio‹: hearing loss in David Lynch's *Mulholland Drive*«, in: Journal of Aestetics and Culture 6 (2014), online unter www.tandfonline.com/doi/full/10.3402/jac.v6.22836

Marschall, Susanne: Farbe im Kino, Marburg: Schüren 2009.

Martig, Charles/Karrer, Leo: Traumwelten: Der filmische Blick nach innen, Marburg: Schüren 2003.

Martin, Richard: The Architecture of David Lynch, London: Bloomsbury Academic 2014.

Martínez López, Carolina : »La multiplicación de la identidad en ›Mulholland Drive‹ de David Lynch y en la ›Trilogía de la autorrepresentación‹ de Maya Deren«, in : Imago Fagia. Revista des la Asociatión Argentina des Estudios de Cine y Audiovisual 18 (2018).

Martínez, Matías/Scheffel, Michael: Einführung in die Erzähltheorie, München: Beck 2019.

Marx, Peter W.: »Analytisches Drama«, in: Dieter Lamping (Hg.), Handbuch der literarischen Gattungen, Stuttgart: Kröner 2009, S. 9–11.

Marx, Peter W.: »Analytisches Drama«, in: Ders. (Hg.): Handbuch Drama, Stuttgart: Metzler 2012, S. 137- 138.

Matt, Peter von: Liebesverrat: Die Treulosen in der Literatur, München u.a.: Hanser 1989.

Matt, Peter von: Die Intrige. Theorie und Praxis der Hinterlist, München: Hanser 2006.

Matzke, Annemarie M.: Arbeit am Theater – eine Diskursgeschichte der Probe, Bielefeld: transcript 2012.

McGowan, Todd: The Impossible David Lynch, New York: Columbia University Press 2007.

McKee, Robert: Story: Substance, Structure, Style and the Principles of Screenwriting, New York: Harper Collins Publisher 1997.

McLuhan, Marshall: Understanding Media: The Extensions of Man, Massachusetts: MIT Press 1994.

Menke, Christoph: »Kritik des Theaters. Philosophiekolumne«, in: Merkur 71 (2017), H. 2, S. 43–53.

Metz, Christian: »Theorie einer Sprache des Films«, in: Erhard Friedrich (Hg.), Film 1966. Chronik und Bilanz des internationalen Films, Velber: Erhard Friedrich 1966, S. 52–56.

Meyer, Petra Maria: Intermediale Dramaturgie: Fallbeispiele aus Theater, Tanz, Film und Video, Paderborn: Fink, 2020.

Miklitsch, Robert: »Real Fantasies: Connie Stevens, Silencio, and Other Sonic Phenomena in ›Mulholland Drive‹«, in: Jay Bec/Tony Grajea (Hg.), Lowering the Boom. Critical Studies in Film Sound, Urban, Chicago: University of Illinois Press 2008, S. 233–248.

Mikos, Lothar: Film- und Fernsehanalyse, Konstanz: UVK 2008.

Miller, Prairie: »Interview with David Lynch«, in: NY Rock 10 (2001), online unter www.lynchnet.com/mdrive/nyrock.html

Mittell, Jason: »Haunted by Seriality. The Formal Uncanny of ›Mulholland Drive‹«, in: Cinephile 9 (2013), H. 1, S. 26–33.

Mittell, Jason: Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling, New York u.a.: New York University Press 2015.

Moinereau, Laurence: »Der Nachspann: Strategien der Trauer«, in: montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation 12 (2003), H. 2, S. 169–181, online unter www.montage-av.de/pdf/122_2003/12_2_Laurence_Moinereau_Der_Nachspann_Strategien_der_Trauer.pdf

Mulholland-drive.net: »Ed's Black Book/The Black Dahlia Murder Case«, online unter www.mulholland-drive.net/studies/blackdahlia.htm

Mulvey, Laura: »Visuelle Lust und narratives Kino«, in: Gislind Nabakowski/Helke Sander/Peter Gorsen (Hg.), Frauen in der Kunst, Bd. 1, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980, S. 30–46.

Mulvey, Laura: Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image, London: Reaktion Books 2006.

Murguía, Salvador Jimenez/Dymond, Erica Joan/Fennelly, Kristina: The Encyclopedia of Sexism in American Films, London: Rowman & Littlefield 2020.

Nelmes, Jill: Analysing the Screenplay, London/New York: Routledge 2011.

Nemitz, Rolf: »Das Begehren ist das Begehren des Anderen«, in: Lacan Entziffern, 14.02.2013, online unter https://lacan-entziffern.de/begehren-des-anderen/das-begehren-ist-das-begehren-des-anderen

Nemitz, Rolf: »Die Unordnung der symbolischen Ordnung«, in: Lacan Entziffern, 15.03.2013, online unter https://lacan-entziffern.de/symbolisches/symbolische-unordnung

Nemitz, Rolf: »Graph des Begehrens. Ich – Ideal-Ich – Ichideal: der Zauberspiegel«, in: Lacan entziffern, 04.11.2013, online unter http://lacan-entziffern.de/spiegelstadium/ich-idealich-ichideal/#easy-footnote-bottom-2

Nieland, Justus: David Lynch, Urbana u.a.: University of Illinois Press 2012.

Nochimson, Martha P.: »Mulholland Drive«, in: Film Quarterly 56 (2002), H. 1, S. 37–45.

Nochimson, Martha P.: David Lynch Swerves: Uncertainty from Lost Highway to Inland Empire, Austin: University of Texas Press 2013.

›Odo‹: »Nosferatu – Eine Symphonie des …«, 03.02.2010, online unter www.schnittberichte.com/schnittbericht.php?ID=165648

Olson, Greg: David Lynch: Beautiful Dark, Lanham/Maryland: Scarecrow Press 2008.

Orth, Dominik: Lost in Lynchworld: Unzuverlässiges Erzählen in David Lynchs ›Lost Highway‹ und ›Mulholland Drive‹, Stuttgart: Ibidem 2005.

Ovid: Metamorphosen, übers. v. Gerhard Fink), Düsseldorf: Artemis & Winkler/Patmos 2004.

Peez, Erik: Die Macht der Spiegel. Das Spiegelmotiv in Literatur und Ästhetik des Zeitalters von Klassik und Romantik, Frankfurt am Main u.a.: Lang 1990.

Peirce, Charles Sanders: Phänomen und Logik der Zeichen, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1983.

Perez, Gilberto: The Material Ghost, Baltimore/Maryland: Johan Hopkins University Press 1998.

Pfister, Manfred: Das Drama. Theorie und Analyse, München: Fink 2001.

Pichler, Barbara/Pollach, Andrea: Moving Landscapes. Landschaft und Film, Wien: Synema 2006.

Pilipets, Elena/Winter, Rainer: »Mainstream und Subkulturen«, in: Thomas Hecken/Marcus S. Kleiner (Hg.), Handbuch Popkultur, Stuttgart: Metzler 2017, S. 284–295.

Plessner, Helmuth: »Lachen und Weinen«, in: Gesammelte Schriften, Bd. 7. Ausdruck und menschliche Natur, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003, S. 201–387.

Plessner, Helmuth: »Zur Anthropologie des Schauspielers«, in: Gesammelte Schriften, Bd. 7. Ausdruck und menschliche Natur, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003, S. 399–418.

Pobst, Carsten/Brinck, Nana: »›Das Mädchen mit dem Perlenohrring‹. Nicht alle Geheimnisse Vermeers lassen sich lüften«. Deutschlandfunk Kultur: Kompressor 28.04.2020, online unter http://www.deutschlandfunkkultur.de/das-maedchen-mit-dem-perlenohrring-nicht-alle-geheimnisse.2156.de.html?dram:article_id=475622

Poulaki, Maria: »Puzzled Hollywood and the Return of Complex Films«, in: Warren Buckland (Hg.), Hollywood Puzzle Films. New York: Routledge, Taylor & Francis (2014), S. 35–53.

Pudowkin, Wsewolod Illarionowitsch: Filmtechnik. Manuskript und Filmregie [1928], Zürich: Arche 1961.

Rabenalt, Peter: Filmdramaturgie, Berlin/Köln: Alexander 2011.

Rabenalt, Robert: Musikdramaturgie im Film. Der Einfluss von Filmmusik auf Erzählformen und Filmwirkung, München: edition text + kritik 2020.

Radke-Stegh, Marlis: Der Theatervorhang: Ursprung, Geschichte, Funktion, Meisenheim am Glan: Hain 1978.

Rancière, Jacques: Der Emanzipierte Zuschauer, Wien: Passagen 2008.

Reicher, Maria E.: »Die Gegenstände des Als-ob«, in: Gertrud Koch/Christiane Voss (Hg.), ›Es ist, als ob‹ Fiktionalität in Philosophie, Film- und Medienwissenschaft, Paderborn/München: Fink 2009, S. 49–68.

Reichert, Günter: Die Entwicklung und Funktion der Nebenhandlung in der Tragödie vor Shakes-peare, Tübingen: Niemeyer 1966.

Reisz, Karel/Millar, Gavin: Geschichte und Technik der Filmmontage, München: Filmlandpresse 1988.

Rhodes, Eric Brian: »Lost Highway«, in: Film Quaterly 51 (1998), H. 3, S. 57–61.

Rimmele, Markus: »›Metapher‹ als Metapher. Zur Relevanz eines übertragenden Begriffs in der Analyse figurativer Bilder«, in: Künste Medien Ästhetik 1 (2011), online unter https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/8101/rimmele.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Ringgold, Gene: The Films of Rita Hayworth: The Legend and Career of a Love Goddess, New Jersey: Secaucus N.J. Citadel Press 1974.

Roche, David: »The Death of the Subject in David Lynch's Lost Highway and Mulholland Drive«, in: E-rea. Revue électronique d'études sur le monde anglophone, 2. Februar 2004, online unter https://journals.openedition.org/erea/432

Rodley, Chris: Lynch über Lynch, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 2006.
Rodley, Chris: »Lynch on ›Mulholland Dr.‹«, in: The Criterion Collection vom 30.10.2015, online unter www.criterion.com/current/posts/3771-lynch-on-mulholland-dr
Rohmer, Rolf: »Implizite oder versteckte Dramaturgien. Skizzierung eines wandelbaren Phänomens – Hypothesen zu seiner theaterhistorischen und theatertheoretischen Bestimmung«, in: Peter Reichel (Hg.), Studien zur Dramaturgie Kontexte – Implikationen – Berufspraxis, Tübingen: Narr 2000, S. 13–24.
Rothe, Marcus: »Interview mit David Lynch: Ein Psychologe? Nein, danke!«, in: Süddeutsche Zeitung vom 17.05.2010, online unter www.sueddeutsche.de/kultur/interview-mit-david-lynch-ein-psychologe-nein-danke-1.439810
Rothöhler, Simon: »›It's all recorded; it's all a tape: It is an Illusion‹«, in: Gertrud Koch/Christiane Voss (Hg.), … kraft der Illusion, München 2006, S. 139–156.
Röttger, Kati/Jackob, Alexander: »Bilder einer unendlichen Fahrt. David Lynchs Mulholland Drive aus bildwissenschaftlicher Perspektive«, in: Thomas Koebner/Thomas Meder (Hg.), Bildtheorie und Film, München: Edition Text + Kritik 2006, S. 572–583.
Roudinesco, Élisabeth/Plon, Michel: Wörterbuch der Psychoanalyse, Wien: Springer 2004.
Sandkühler, Hans Jörg: »Zur Begründung einer materialistischen Hermeneutik durch die materialistische Dialektik«, in: Das Argument 77 (1972), S. 977–1005.
Sasse, Sylvia: »Vorwort«, in: Dies. (Hg.), Bachtin, Michail M.: Zur Philosophie der Handlung (1921), Berlin: Matthes & Seitz 2011, S. 5–31.
Schaeffer, Pierre: Treatise on Musical Objects. An Essay across Disciplines, Oakland: University of California Press 2017.
Schahadat, Schamma: »Julia Kristeva, Pouvoirs de l'horreur«, in: Claus Leggewie/Darius Zifonun/Anne Lang/Marcel Siepmann/Johanna Hoppen (Hg.), Schlüsselwerke der Kulturwissenschaften, Bielefeld: transcript 2012, S. 268–270.
Scheibel, Will: »A Fallen Star Over ›Mulholland Drive‹: Representation of the Actress«, in: Film Criticism 42 (2018), H. 1, online unter https://quod.lib.umich.edu/f/fc/13761232.0042.107/--fallen-star-over-mulholland-drive-representation?rgn=main;view=fulltext
Schiller, Friedrich: Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Nr. 375 (1797), Friedrich Schiller Archiv Jena, online unter www.briefwechsel-schiller-goethe.de/?p=1378
Schlickers, Sabine: »Lüge, Täuschung und Verwirrung. Unzuverlässiges und ›verstörendes Erzählen‹ in Literatur und Film«, in: DIEGESIS: Interdisziplinäres E-Journal für Erzählforschung 4 (2015), H. 1, online unter www.diegesis.uni-wuppertal.de/index.php/diegesis/article/view/190/271
Schlüpmann, Heide: »Je suis la solitude: Zum Doppelgängermotiv in ›Der Student von Prag‹«, in: Karola Gramann/Gertrud Koch/Dies. (Hg.), Frauen und Film,

Frankfurt am Main: Stroemfeld/Roter Stern 1984 (Psychoanalyse und Film 36), S. 10–24.

Schmid, Anna/Brust, Alexander (Hg.): Rot. Wenn Farbe zur Täterin wird. (Katalog zur Ausstellung im Museum der Kulturen Basel, 30.8.2007–2.3.2008), Basel: Christoph Merian 2007.

Schmid, Ulrich: »Der philosophische Kontext von Bachtins Frühwerk«, in: Rainer Grübel/Edward Kowalski/Ders. (Hg.), Michail M. Bachtin: Autor und Held in der ästhetischen Tätigkeit, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008, S. 317–352.

Scholz, Juliane: Der Drehbuchautor USA – Deutschland. Ein historischer Vergleich, Bielefeld: transcript 2016.

Schößler, Franziska: »Das Möbiusband der Erinnerung. Gender, Genre und Memoria in den Filmen von David Lynch«, in: Freiburger FrauenStudien 20 (2007), S. 143–157.

Schwartz, Peter J.: »The Void at the Center of Things. Figures of Identity in Michael Haneke's Glaciation Trilogy«, in: Roy Grundmann (Hg.), A Companion to Michael Haneke, Wiley-Blackwell 2010, S. 337–353.

Schweikle, Günther/Schweikle, Irmgard: Metzler-Literatur-Lexikon. Begriffe und Definitionen, Stuttgart: Metzler 1990.

Schweppenhäuser, Gerhard: Ästhetik: Philosophische Grundlagen und Schlüsselbegriffe, Frankfurt am Main u.a.: Campus 2007.

Seeßlen, Georg: David Lynch und seine Filme, Marburg: Schüren 1994.

Seger, Linda: Making a Good Script Great. A Guide for Writing & Rewriting by Hollywood Script Consultant, New York: Dodd, Mead & Company Inc. 1987.

Seger, Linda: Das Geheimnis guter Drehbücher, Berlin: Alexander 2012.

›Severin Severin‹: »Juxtaposed Faces«, online unter http://www.listal.com, http://www.listal.com/list/transposed-faces

Shaw, Alan C.: »A Multi-Layered Analysis of David Lynch's ›Mulholland Drive‹« (2004), online unter http://www.mulholland-drive.net/analysis/analysis01.htm

Shostak, Debra: »Dancing in Hollywood's Blue Box: Genre and Screen Memories in Mulholland Drive«, in: Post Script 28 (2008), H. 1, S. 3–21.

Simons, Jan: »Complex narratives«, in: New Review of Film and Television Studies 6 (2008), H. 2, S. 111–126.

Sinnerbrink, Robert: »Silencio: ›Mulholland Drive‹ as Cinematic Romaticism«, in: Zina Gionnopoulou (Hg.), ›Mulholland Drive‹: Philosophers on Film, Abingdone/New York: Routledge 2013, S. 75–96.

Šklovskij, Viktor: Theorie der Prosa, Berlin: Fischer 1984.

Schlickers, Sabine: »Lüge, Täuschung und Verwirrung. Unzuverlässiges und ›verstörendes Erzählen‹ in Literatur und Film«, in: DIEGESIS: Interdisziplinäres E-Journal für Erzählfor-schung 4 (2015), H. 1, S. 49–67, online unter www.diegesis.uni-wuppertal.de/index.php/diegesis/article/download/190/258

Smith, Emily: The David Lynch Handbook – Everything you need to know about David Lynch, Brisbane: Emereo Publishing (2012).

Snyder, Blake: Save The Cat! The Last Book on Screenwriting you'll ever need, Studio City C.A.: M. Wiese Productions 2005.

Sontag, Susan: »Notes on ›Camp‹«, in: Dies. (Hg.), Against Interpretation and Other Essays, New York/London: Picador 2001, S. 275–292.

Sophokles: König Oedipus, Stuttgart: Reclam 2002.

Šrajer, Martin: »František Daniel«, in: National Film Archive's web portal, 14.04.2016, online unter http://www.filmovyprehled.cz/en/revue/detail/frantisek-daniel-2

Staiger, Janet: »Complex Narratives, an Introduction«, in: Film Criticism 31 (2006), H: 1/2, S. 2–4.

States, Bert O.: Irony and Drama: A Poetics, Ithaca u.a.: Cornell University Press 1971.

Stegemann, Bernd (Hg.): Dramaturgie. Lektionen (Bd. 1), Berlin: Theater der Zeit 2009.

Steinke, Anthrin: Aspekte postmodernen Erzählens im amerikanischen Film der Gegenwart, Trier: WVT 2007.

Sterritt, David: »Lynch's Twisty Map to ›Mulholland Drive‹«, in: The Christian Science Monitor vom 12.10.2001, online unter http://www.csmonitor.com/2001/1012/p15s1-almo.html

Stoichiță, Victor I.: Das selbstbewußte Bild: Vom Ursprung der Metamalerei, München: Fink 1998.

Stoichiță, Victor I.: Der Pygmalion-Effekt. Trugbilder von Ovid bis Hitchcock, München: Fink 2011.

Strasberg, Lee: Schauspielen und das Training des Schauspielers, Berlin: Alexander 1994.

Sträßner, Matthias: Analytisches Drama, München: Fink 1980.

Stutterheim, Kerstin/Kaiser, Silke: Handbuch der Filmdramaturgie: Das Bauchgefühl und seine Ursachen, Frankfurt am Main u.a.: Lang 2011.

Stutterheim, Kerstin: »Überlegungen zur Ästhetik des postmodernen Films«, in: Dies./Lang, Christine (Hg.), ›Come and play with us‹. Dramaturgie und Ästhetik im postmodernen Kino, Marburg: Schüren 2013, S. 39–87.

Stutterheim, Kerstin: »›Always the Caretaker‹ – The Shining. Über die Bedeutung filmischer Mittel und impliziter Dramaturgie«, in: Dies./Christine Lang (Hg.): Come and play with us. Dramaturgie und Ästhetik im postmodernen Kino, Marburg: Schüren 2013, S. 134–162.

Stutterheim, Kerstin/Lang, Christine (Hg.): Come and play with us. Dramaturgie und Ästhetik im postmodernen Kino, Marburg: Schüren 2013.

Stutterheim, Kerstin: »Shutter Island. Dialogizität, Imagination und implizite Dramaturgie«, in: Heinz-Peter Preusser (Hg.), Anschauen und Vorstellen: Gelenkte Imagination im Kino, Marburg: Schüren 2014, S. 134–152.

Stutterheim, Kerstin: Handbuch Angewandter Dramaturgie. Vom Geheimnis des filmischen Erzählens, Frankfurt am Main u.a.: Lang 2015.

Stutterheim, Kerstin: Modern Film Dramaturgy. An Introduction, Berlin: Lang 2019.

Stutterheim, Kerstin: »Film Dramaturgy: A Practice and a Tool for Researchers«, in: Paolo Russo/Rosemary Davis/Claus Tieber (Hg.), Handbook in Screenwriting Studies, London: Palgrave Macmillan UK 2023 [im Druck].

Szondi, Peter: Schriften I. Theorie des modernen Dramas, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1978.

The New Cinema Magazine: »Lost Highway‹ to ›Mulholland Drive‹. A master class with the influential director of photography Peter Deming« (21.04.2010).

Talvio, Raija: Filmikirjailijat: elokuvakäsikirjoittaminen Suomessa 1931–1941, Aalto: University publication series 2015.

Thiele, Ansgar: »Schuss und Gegenschuss ist Krieg – Teil I: Überlegungen zu metaphorischen Prozessen im Film«, in: Metaphorik.de 10 (2006), online unter www.metaphorik.de/de/journal/10/schuss-und-gegenschuss-ist-krieg-teil-i-ueberlegungen-zu-metaphorischen-prozessen-im-film.html

Thompson, Kristin: »Neoformalistische Filmanalyse«, in: Franz Josef Albersmeier (Hg.), Texte zur Theorie des Films, Stuttgart: Reclam 1988, S. 427–464.

Todd, Antony: Authorship and the Films of David Lynch: Aesthetic Receptions in Contemporary Hollywood, London u.a.: Tauris 2012.

Toles, George: »Auditioning Betty in Mulholland Drive«, in: Film Quarterly 58 (2004), H. 1, S. 2–13.

Tomaševskij, Boris: Theorie der Literatur. Poetik [1931], Wiesbaden: Otto Harrassowitz 1985.

Tompkins, Jane: West of Everything the Inner Life of Westerns, New York u.a.: Oxford University Press 1992.

Tröndle, Martin: »Zum Unterfangen einer ästhetischen Wissenschaft – eine Einleitung«, in: Ders./Julia Warmers (Hg.), Kunstforschung als ästhetische Wissenschaft, Bielefeld: transcript 2012, S. XV–XVIII.

Truffaut, François: Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?, München: Heyne 2003.

Vandenbroucke, Russell: The Theatre Quotation Book, New York: Limelight 2001.

Vaňkov, Michaela/Dobeš, Marek: »The Lost Interview. David Lynch in Prague«, in: Think Magazine vom 09.09.1997, online unter www.think.cz/english/people/the-lost-interview-david-lynch-in-prague

Vernet, Marc: »Die Figur im Film«, in: montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation 15 (2006), H. 2, S. 11–44, online

unter http://www.montage-av.de/pdf/152_2006/152_2006_Marc_Vernet_Die-Figur-im-Film.pdf
Virilio, Paul: Fluchtgeschwindigkeit, Frankfurt am Main: Fischer 2001.
Vitiello, Guido: »Sylvia North Unveiled. Su un engima di ›Mulholland Dr.‹« (2014), online unter https://guidovitiello.com/2014/01/18/sylvia-north-unveiled-su-un-enigma-di-mulholland-dr
Vogeler, Christopher: The Writers' Journey. Mythic Strucure for Storytellers and Screenwriters, Sydney: Image Book Company 1992.
Voss, Christiane: »Filmerfahrung und Illusionsbildung. Der Zuschauer als Leihkörper des Kinos«, in: Gertrud Koch/Dies. (Hg.), ... kraft der Illusion, München: Fink 2006, S. 71–86.
Voss, Christiane: »Fiktionale Immersion«, in: Gertrud Koch/Christiane Voss (Hg.), ›Es ist, als ob‹ Fiktionalität in Philosophie, Film- und Medienwissenschaft, München: Fink 2009, S. 127–138.
Wagenknecht, Andreas: Das Automobil als konstruktive Metapher. Eine Diskursanalyse zur Rolle des Autos in der Filmtheorie, Wiesbaden: Springer 2011.
Wahl, Heribert: »Narzissmus, narzisstische Persönlichkeit«, in: Wolfgang Mertens/Bruno Waldvogel (Hg.), Handbuch psychoanalytischer Grundbegriffe, Stuttgart: Kohlhammer 1998, S. 490–495.
Warner, Marina: Phantasmagoria: Spirit Visions, Metaphors, and Media into the Twenty-first Century, Oxford: University Press 2008.
Wevers, Rosa: »›Kodak Shirley is the Norm‹. On Racism and Photography«, in: Junctions. Graduate Journal of the Humanities, Utrecht University 1 (2016), online unter https://junctionsjournal.org/articles/abstract/10.33391/jgjh.19
Whitman, Jack: »The Irony of Fake. The adventures of Sylvia North as a Novice in the Motion Picture Metropolis«, in: Munseys Magazine 7 (1923), online unter www.unz.com/print/Munseys-1923jul-00269/?View=PDF
Wilpert, Gero: Sachwörterbuch der Literatur, Stuttgart: Kröner 1961.
Wolf, Dieter: »Dramaturgie in der DEFA. Die Institutionalisierung einer Profession«, in DEFA Publikationen vom 8.8.1991, online unter www.defa-stiftung.de/defa/publikationen/artikel/201991-dramaturgie-in-der-defa
Wölfflin, Heinrich: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst, München: Bruckmann 1917.
Wollheim, Richard: »Die Metapher in der Malerei«, in: Heinrich, Richard /Vetter, (2004) (Hg.), Bilder der Philosophie: Reflexionen über das Bildliche und die Phantasie, Wien/München 1991, S. 17–31.
Woods, Paul A.: Weirdsville USA: The Obsessive Universe of David Lynch, London: Plexus Publishing 2000.
Wulff, Hans J.: »Accoladen. Die Montage der Listen und seriellen Reihungen«, in: montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kom-

munikation 20 (2011), H. 1, S. 45–60, online unter http://www.montage-av.de/pdf/201_2011/201_2011_Wulff_Montage-der-Listen-und-Reihungen.pdf
Wulff, Hans J.: »Charaktersynthese und Paraperson: Das Rollenverhältnis der gespielten Fiktion«, in: Peter Vorderer/Holger Schmitz (Hg.), Fernsehen als Beziehungskiste. Parasoziale Interaktionen und Beziehungen mit Medienfiguren, Opladen: Westdeutscher Verlag 1996, S. 29–48.
Wulff, Hans J.: »Ausklingender Akkord«, in: Lexikon der Filmbegriffe (12.10.2012), online unter https://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=7061
Wulff, Hans J.: »Parallelmontage«, in: Lexikon der Filmbegriffe (13.10.2012), online unter https://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=3684
Wulff, Hans J.: »Abimisierung«, in: Lexikon der Filmbegriffe (03.01.2012), online unter https://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=5108
Wuss, Peter: Künstlerische Verfahren des Films aus psychologischer Sicht: zum Wirkungspotential des Spielfilms. Wiesbaden: Springer VS 2020.
Wygotski, Lew S. [1925]: Die Psychologie der Kunst, Dresden: Verlag der Kunst 1976.
Zettl, Nepomuk: Eingeschlossene Räume. Das Motiv der Box im Film, Bielefeld: transcript 2020.
Zimmer, Jörg: Metapher. Bibliothek dialektischer Grundbegriffe, Bielefeld: transcript 2003.
Zimmermann, Bernhard: Erläuterungen und Dokumente zu Sophokles: König Ödipus, Stuttgart: Reclam 2013.
Žižek, Slavoj: The Art of the Ridiculous Sublime. On David Lynch's Lost Highway, Washington: University of Washington Press 1997.
Žižek, Slavoj: »Alfred Hitchcock oder Die Form und ihre geschichtliche Vermittlung«, in: Ders./Mladen Dolar/Alenka Zupančič/Stojan Pelko/Miran Božovič/Renata Salecl (Hg.), Was Sie immer schon über Lacan wissen wollten und Hitchcock nie zu fragen wagten, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002, S. 11–23.
Žižek, Slavoj: Parallaxe, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006.
Zupančič, Alenka: »Ein perfekter Platz zum Sterben. Theater in Hitchcocks Filmen«, in: Slavoj Žižek et al. (Hg.), Was Sie immer schon über Lacan wissen wollten und Hitchcock nie zu fragen wagten, Frankfurt am Main 2001, S. 70–103.

Filmverzeichnis

Black Swan (USA 2010, R.: Darren Aronofsky)
Blade Runner (USA 1982, R.: Ridley Scott)
Blow Up (UK 1966, R.: Michelangelo Antonioni)

Blue Velvet (USA 1986, R.: David Lynch)

Cab Calloway's Jitterbug Party (1935) (Video-Upload 08.02.2018 von ›Self-Science‹), online unter http://www.daaracarchive.org/2018/02/cab-calloways-jitterbug-party-1935.html

Čertovo koleso/Das Rad des Teufels (UdSSR 1926, R.: Grigori Kosinzew/Leonid Trauberg)

Chinatown (USA 1974, R.: Roman Polanski)

Columbo (USA 1968–1978, NBC)

Das Boxende Känguruh (D 1895, R.: Max und Emil Skladanowsky)

Das Cabinett des Dr. Caligari (D 1920, R.: Robert Wiene)

David Lynch: Favorites Movies and Filmmakers (Video-Upload 13.10.2007, R.: Diego Schonhals), online unter www.youtube.com/watch?v=G1s7EwOeowU

David Lynch – On The Way To Mulholland Drive (Video-Upload 2002, R.: David Dessites), online unter https://vimeo.com/52538470

David Lynch talks about painting and Francis Bacon (Video-Upload 2013, R.: Simon Veniel), online unter www.youtube.com/watch?v=kI7NOKDhndE

Dear Twitter Friends, it'll be just like in the movies. Pretending to be somebody else (Video-Upload 19.09.2016, R.: David Lynch), online unter https://twitter.com/david_lynch/status/777900518291025920

Der Andere (D 1913, R.: Max Mack)

Der Student von Prag (D 1913, R.: Hanns Heinz Ewers/Stellan Rye)

Diva (F 1981, R. : Jean-Jacques Beineix)

Donnie Darko (USA 2001; R.: Richard Kelley)

Ein Blick und die Liebe bricht aus (D 1986, R.: Jutta Brückner)

Elephant (USA 2003, R.: Gus van Sant)

Festen/Das Fest (DNK 1998, Thomas Vinterberg)

Fight Club (USA 1999, R.: David Fincher)

Gilda (USA 1946, R.: Charles Vidor)

Golem (D 1915, R.: Paul Wegener/Heinrich Galeen)

Heard over the Phone (USA 1908, R.: Edwin S. Porter)

High Wall/Anklage Mord (USA 1947, R.: Curtis Bernhardt)

Inland Empire (USA 2006, R.: David Lynch)

Jam Session (USA 1944, R.: Charles Barton)

Kalte Probe (A/D 2013, R.: Constanze Ruhm/Christine Lang), online unter https://vimeo.com/70541072

L'Année dernière à Marienbad/Letztes Jahr in marienbad (F 1961, R. : Alain Resnais)

Le Bonheur/Das Glück (F 1965, R. : Agnes Varda)

Le Passé/Das Vergangene (F/I 2013, R.: Asghar Farhadi)

Les Vacances de Monsieur Hulot/Die Ferien des Monsieur Hulot (F 1953, R. : Jacques Tati)

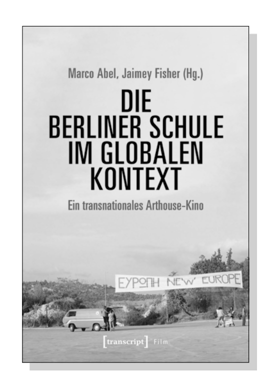
LOST HIGHWAY (USA 1997, R.: David Lynch)
MARNIE (USA 1964, R.: Alfred Hitchcock)
MATRIX (USA 1999, R.: The Wachowskis)
MEMENTO (USA 2000, R.: Christopher Nolan)
MESHES OF THE AFTERNOON (USA 1943, R.: Maya Deren)
MULHOLLAND DRIVE – DAVID LYNCH Q&A, Part 1 (2013), online unter www.youtube.com/watch?v=Gc8hlsCcczk
MULHOLLAND DRIVE: HOW LYNCH MANIPULATES YOU (Video-Upload 11.05.2016 von ›The Nerdwriter‹ – Video entfernt)
NOSFERATU (D 1922, R.: Friedrich Wilhelm Murnau)
PERSONA (SWE 1966, R.: Ingmar Bergman)
PHANTOM (D 1922, R.: Friedrich Wilhelm Murnau)
PIERROT LE FOU/ELF UHR NACHTS (F 1965, R. : Jean Luc Godard)
PSYCHO (USA 1960, R.: Alfred Hitchcock)
PULP FICTION (USA 1994, R.: Quentin Tarantino)
RABBITS (USA 2002, R.: David Lynch)
RASHOMON (JPN 1950, R.: Akira Kurosawa)
SHERLOCK JR. (USA 1924, R.: Buster Keaton)
SHINING (USA 1980, R.: Stanley Kubrick)
SHOOTING MULHOLLAND DRIVE (Video-Upload 29.11.2020, R.: Didier Allouch, Cinematographers on cinematography), online unter http://www.youtube.com/watch?v=t6S8ObwtgfQ
SHUTTER ISLAND (USA 2010, R.: Martin Scorsese)
SNOW WHITE AND THE SEVEN DWARFS/SCHNEEWITTCHEN UND DIE SIEBEN ZWERGE (USA 1937, R.: David Hand)
SPELLBOUND (USA 1945, R.: Alfred Hitchcock)
STAGE FRIGHT/DIE ROTE LOLA (USA/UK 1950, R.: Alfred Hitchcock)
SUNSET BOULEVARD (USA 1950, R.: Billy Wilder)
THE AGE OF INNOCENCE/ZEIT DER UNSCHULD (USA 1993, R.: Martin Scorcese)
THE ALPHABET (USA 1968, R.: David Lynch)
THE BIRDS/DIE VÖGEL (USA 1963, R.: Alfred Hitchcock)
THE HAZARDS OF HELEN (USA 1914, R.: J.P. McGowan/J. Gunnis Davis)
THE INVADERS (USA 1912, R.: Francis Ford/Thomas H. Ince)
THE LONEDALE OPERATOR (USA 1911, R.: David Wark Griffith)
THE PERVERT'S GUIDE TO CINEMA (UK 2006, R.: Sophie Fiennes)
THE PURPLE ROSE OF CAIRO (USA 1985, R.: Woody Allen)
THE SIXTH SENSE (USA 1999, R.: M. Night Shyamalan)
THE STRAIGHT STORY (USA1999, R.: DAVID LYNCH)
THE TALENTED MR. RIPLEY/DER TALENTIERTE MR. RIPLEY (USA 1999, R.: Anthony Minghella)

THE TERRIBLE SECRET OF MULHOLLAND DRIVE (Video-Upload 27.9.2020 von ›Twin Perfect‹), online unter www.youtube.com/watch?v=OiCfHW3N3vo
THE USUAL SUSPECTS/DIE ÜBLICHEN VERDÄCHTIGEN (USA 1995, R.: Bryan Singer)
TRAFFIC (USA 2000, R.: Steven Soderbergh)
TWIN PEAKS (USA, R.: David Lynch 1992)
TWIN PEAKS I–II (USA 1990/1991, ABC)
VERTIGO (USA 1954, R.: Alfred Hitchcock)
WILD AT HEART (USA 1990, R.: David Lynch)
WINTERS BONE (USA 2010, R.: Debra Granik)
WHAT PRICE HOLLYWOOD? (USA 1932, R.: George Cukor)

Abbildungen

Akt, eine Treppe herabsteigend Nr. 2 von Marcel Duchamp (1912) © Association Marcel Duchamp/ VG Bild-Kunst; Bonn 2022; bpk/Philadelphia Museum of Art/Art Resource, NY
DER TALENTIERTE MR. RIPLEY, Blu-ray Disc Paramount Pictures/Universal Pictures 2021
hello © David Lynch 2013
MULHOLLAND DRIVE, Blu-ray Disc Studiocanal 2017
PERSONA, Blu-ray Disc Studiocanal 2014
Porträt Michel Leiris von Francis Bacon (1976) © The Estate of Francis Bacon. All Rights Reserved/ VG Bild-Kunst, Bonn 2022; bpk/CNAC-MNAM/Bertrand Prévost
SHERLOCK, Blu-ray Disc Eureka Entertainment 2019
SUNSET BOULEVARD, Blu-ray Disc Paramount Pictures/Universal Pictures 2013
Telephone © David Lynch 2012
VERTIGO, Blu-ray Disc Universal Pictures Germany 2013

Medienwissenschaft



Marco Abel, Jaimey Fisher (Hg.)
Die Berliner Schule im globalen Kontext
Ein transnationales Arthouse-Kino

2022, 414 S., kart., 48 SW-Abbildungen
30,00 € (DE), 978-3-8376-5248-2
E-Book:
PDF: 29,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5248-6



Martin Donner, Heidrun Allert
Auf dem Weg zur Cyberpolis
Neue Formen von Gemeinschaft, Selbst und Bildung

2022, 496 S., kart., 10 SW-Abbildungen, 5 Farbabbildungen
39,00 € (DE), 978-3-8376-5878-1
E-Book: kostenlos erhältlich als Open-Access-Publikation
PDF: ISBN 978-3-8394-5878-5
ISBN 978-3-7328-5878-1

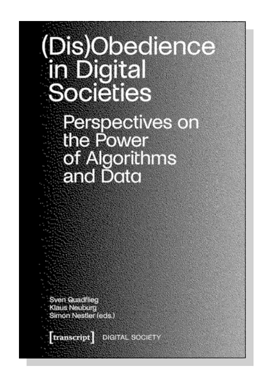


Geert Lovink
In der Plattformfalle
Plädoyer zur Rückeroberung des Internets

2022, 232 S., kart.
28,00 € (DE), 978-3-8376-6333-4
E-Book:
PDF: 24,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-6333-8
EPUB: 24,99 € (DE), ISBN 978-3-7328-6333-4

Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten finden Sie unter www.transcript-verlag.de

Medienwissenschaft

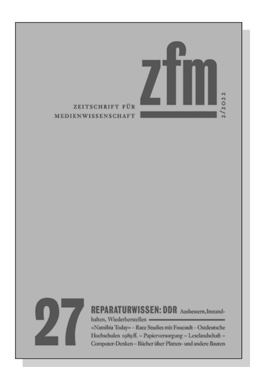


Sven Quadflieg, Klaus Neuburg, Simon Nestler (eds.)

(Dis)Obedience in Digital Societies

Perspectives on the Power of Algorithms and Data

2022, 380 p., pb., ill.
29,00 € (DE), 978-3-8376-5763-0
E-Book: available as free open access publication
PDF: ISBN 978-3-8394-5763-4
ISBN 978-3-7328-5763-0

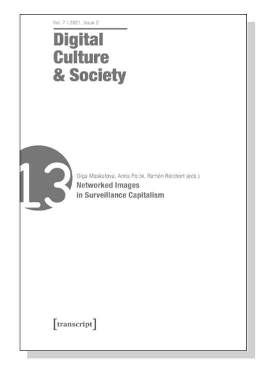


Gesellschaft für Medienwissenschaft (Hg.)

Zeitschrift für Medienwissenschaft 27

Jg. 14, Heft 2/2022: Reparaturwissen DDR

2022, 180 S., kart.
24,99 € (DE), 978-3-8376-5890-3
E-Book: kostenlos erhältlich als Open-Access-Publikation
PDF: ISBN 978-3-8394-5890-7
ISBN 978-3-7328-5890-3



Olga Moskatova, Anna Polze, Ramón Reichert (eds.)

Digital Culture & Society (DCS)

Vol. 7, Issue 2/2021 –
Networked Images in Surveillance Capitalism

2022, 336 p., pb., col. ill.
29,99 € (DE), 978-3-8376-5388-5
E-Book:
PDF: 27,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5388-9

Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten finden Sie unter www.transcript-verlag.de